CAHIERS DE MUSIQUES TRADITIONNELLES

10

rythmes

georg ÉDITEUR

Ateliers d'ethnomusicologie / AIMP

Comité de rédaction: Laurent Aubert (directeur de la publication)
François Borel
Georges Goormaghtigh
Mireille Helffer

Rédaction: Ateliers d'ethnomusicologie
Case postale 318
CH-1211 Genève 25
Tél. (+4122) 731 55 96
Fax (+4122) 731 48 60

Collaboration: Archives internationales de musique populaire
(AIMP)
Musée d'ethnographie
65-67, boulevard Carl-Vogt
CH-1205 Genève
Tél. (+4122) 418 45 50
Fax (+4122) 418 45 51

Les *Cahiers de musiques traditionnelles* bénéficient du soutien du Département des affaires culturelles de la Ville de Genève et de son Musée d'ethnographie, du Département de l'instruction publique de l'Etat de Genève et de la Société française d'ethnomusicologie (SFE).

Le contenu de chaque article n'engage que la responsabilité de son auteur.

Couverture: Soheil Azzam (graphisme)

Illustration de couverture: Tambour *gwo-ka* de Guadeloupe.
Doc. 3D Family

Composition, mise en page: atelier weidmann, Versoix/Genève

Diffusion exlusive: GEORG Editeur
46, chemin de la Mousse
CH-1225 Chêne-Bourg/Genève
Tél. (+4122) 869 00 29 · Fax (+4122) 869 00 15

Distribution en France: VILO – Comptoir de vente
25, rue Ginoux · F-75015 Paris
Tél. 01 45 77 08 05 · Fax 01 45 75 75 53

Diffusion: VILO 2
91, av. Jean-Moulin · F-26100 Romans
Tél. 04 75 70 19 14 · Fax 04 75 70 19 08

CAHIERS DE MUSIQUES TRADITIONNELLES
10

Ateliers d'ethnomusicologie
Archives internationales de musique populaire

CAHIERS DE MUSIQUES TRADITIONNELLES 10

rythmes

1997

© 1997, Ateliers d'ethnomusicologie, Genève

Tous droits de reproduction, y compris par la photocopie, de traduction
et d'adaptation réservés pour tous pays.

ISBN 2-8257-0579-9

SOMMAIRE

DOSSIER: RYTHMES

Pierre Sauvanet	*L'ethnomusicologue et le philosophe: quand ils se rencontrent sur le phénomène «rythme»* . . .	3
Jean During	*Rythmes ovoïdes et quadrature du cercle*	17
Jean-Pierre Estival et Jérôme Cler	*Structure, mouvement, raison graphique: le modèle affecté*	37
Vincent Dehoux, Nathalie Fernando, Sylvie Le Bomin et Fabrice Marandola	*De la Centrafrique au Cameroun: un itinéraire rythmique*	81
Jacques Bouët	*Pulsations retrouvées. Les outils de la réalisation rythmique avant l'ère du métronome*	107
Philippe Donnier	*Flamenco: structures temporelles*	127
Carlos Sandroni	*La samba à Rio de Janeiro et le paradigme de l'Estácio*	153
Martin Clayton	*Le mètre et le* tâl *dans la musique de l'Inde du Nord*	169
Hugo Zemp	*Composer et interpréter des rythmes. Musique et langage tambouriné chez les 'Aré'aré*	191
Raymond Ammann	*Le rythme kanak*	237
Johanna Hofmann	*Le tambour du pow-wow nord-américain, battement du cœur d'un peuple et rythme de sa spiritualité*	249

ENTRETIENS

Laurent Aubert	*«Piégée par les musiques d'Asie»: le besoin de comprendre. Entretien avec Mireille Helffer* . .	273
Gilles Labarthe et Caroline Paerli	*La musique cubaine racontée à la première personne. Entretien avec Helio Orovio*	291

LIVRES

François Borel	Gilbert Rouget: ***Un roi africain et sa musique de cour***	305
Yves Defrance	Monique Desroches: ***Tambours des Dieux. Musique et sacrifice d'origine tamoule en Martinique***	308
Jean During	Theodore Levin: ***The Hundred Thousand Fools of God. Musical Travels in Central Asia***	311
Éliane Daphy	Patrick Williams: ***Les Tsiganes de Hongrie et leur musique***	315
Antonello Ricci	Bernard Lortat-Jacob: ***Canti di Passione. Castelsardo, Sardegna***	318
Giovanni Giuriati	Antonello Ricci: ***Ascoltare il mondo. Antropologia dei suoni in un paese del Sud d'Italia***	322
Yves Defrance	Pierre Imbert, coord.: ***Vielle à roue, territoires illimités***	325
	Claude Ribouillault: ***La musique au fusil***	328

DISQUES

Claire Pillot	***Les voix du monde. Une anthologie des expressions vocales***	333
Mireille Helffer	***Une anthologie des musiques sibériennes***	339
Lucie Rault-Leyrat	***Chine. Ka-lé: La Cérémonie du bonheur. Musique des marionnettes à fils de Quanzhou***	341
Martin Clayton	***Inde. Tabla Solo: Hommage à Latif Ahmed Khan***	345
Pribislav Pitoeff	***Kazakhstan. Musique d'Almatï***	347
Schéhérazade Qassim Hassan	***Une Anthologie musicale de la péninsule Arabique***	348
Moira Laffranchini	***Deux disques de musique du Mozambique***	355
Madeleine Leclair	***Madagascar. Musique Antanosy***	358
Nathalie Fernando	***République Centrafricaine. Musique des anciennes cours Bandia***	361
Silvia Delorenzi-Schenkel	***Deux disques de musique populaire suisse***	366

RENCONTRES

Anne Caufriez ***Un colloque à Manille*** 371

OUVRAGES REÇUS 375

LES AUTEURS 379

DOSSIER
rythmes

COMPTES RENDUS

L'ETHNOMUSICOLOGUE ET LE PHILOSOPHE
Quand ils se rencontrent sur le phénomène «rythme»

Pierre Sauvanet

L'ethnomusicologue rappelle souvent à juste titre combien sa méthode est empirique: voilà une musique que j'aime et que je ne comprends pas; comment en rendre compte avec les moyens à la fois les mieux adaptés à cette musique elle-même, et les plus aisément communicables à autrui? La question, qui n'est simple que dans sa formulation, est en somme: *qu'est-ce qui se passe dans cette musique*? C'est alors à l'ethnomusicologue de construire des hypothèses censées rendre compte du phénomène musical tel qu'il se présente à ses yeux et à ses oreilles – quitte, bien entendu, à ce que ces hypothèses puissent être récusées du jour au lendemain par l'expérience d'un nouveau phénomène encore inouï jusque là ou, ce qui pose encore d'autres problèmes, par une nouvelle interprétation du même phénomène sonore[1]. Il y a donc en quelque sorte chez l'ethnomusicologue (et tout en faisant la part de ce que le substantif cache de différences individuelles) un double mouvement de fascination et de possession: d'un côté, je suis fasciné par la beauté et l'étrangeté d'une musique (peut-être même d'autant plus belle qu'elle est étrange); de l'autre, je désire posséder intellectuellement, ou du moins maîtriser dans la mesure de mes capacités – qui peuvent toujours en droit être remises en question par les faits –, l'essence d'un phénomène musical tel qu'il se présente en un lieu et en un temps donnés (et sans doute est-ce cette volonté de maîtrise qui, quel que soit le nom qu'elle se donne, explique parfois la réticence de certains peuples ou individus à voir ainsi leur propre musique «expliquée» par d'autres). A chaque nouvelle aventure, se pose donc le problème de la pertinence du modèle explicatif pour une culture donnée.

Le philosophe, sans trop tomber dans les lieux communs, ne peut guère se targuer d'une méthode empirique *stricto sensu*: en langage kantien, même si toute notre connaissance des rythmes commence *avec* l'expérience, il n'en résulte pas qu'elle dérive toute *de* l'expérience. On sait bien que, si l'avantage de la méthode empirique est de circonscrire clairement son objet, d'être toujours ancrée dans le concret, son inconvénient est de devoir parfois se contenter d'une accumulation de faits, sans pouvoir opérer sur eux la synthèse qui s'imposerait. Il est vrai que le philosophe n'est pas un homme de terrain, du moins pas au sens où l'entend

---

[1] Je songe à deux récentes et passionnantes discussions avec Simha Arom et Jean During qui, chacun dans son domaine et ses choix respectifs, pourront sans doute se retrouver ici. Qu'ils soient vivement remerciés du précieux temps qu'ils m'ont accordé.

l'ethnomusicologue; tout ce qu'il aimerait être, c'est un homme de la terre, qui n'hésite pas à poser la question de l'universel: *qu'est-ce que...?* A charge alors au philosophe de «bricoler» tant bien que mal avec des concepts, hérités de la tradition ou inventés pour l'occasion – quitte à ce que la réalité le rappelle d'elle-même à des positions moins conceptuelles. En appliquant la question au domaine du rythme qui nous préoccupe, il faudrait donc oser se demander d'emblée: *qu'est-ce que le rythme*? Seulement voilà: comme toujours en philosophie, dès qu'une question surgit, les autres suivent... De quel type de rythme parlons-nous (musical ou... autre)? Dans ces conditions, le singulier ne doit-il pas céder la place au pluriel: les rythmes, non le rythme? Qui plus est, le verbe «être» du «qu'est-ce que» ne tend-il pas à figer un phénomène qui ne peut réellement se penser qu'en étant vécu? Appréhender un rythme, n'est-ce pas le faire vivre en nous: les phénomènes rythmiques, non le rythme? Ainsi, jusqu'où la raison peut-elle rendre raison d'un rythme?, etc.

Ces deux paragraphes introductifs suggèrent que tout semble opposer le philosophe à l'ethnomusicologue, dans leurs questions comme dans leurs méthodes. Et pourtant, quelque chose au moins les rapproche, et ce n'est peut-être pas un hasard si cette rencontre se fait, entre autres, sur la question particulièrement sensible du rythme: ce que l'on pourrait nommer *la recherche patiente de l'intelligibilité du phénomène*. C'est presque une évidence si l'on pense maintenant cette recherche en termes de «sciences humaines»: que ce soit une musique lointaine proche du cœur ou tous les domaines de l'existence même, il s'agit toujours de *comprendre l'incompréhensible* – y compris dans son sens étymologique de «prendre-ensemble», d'embrasser plusieurs phénomènes du regard. D'ailleurs, la tradition occidentale ne voit-elle pas dans l'étonnement la source de l'acte de philosopher? Ne pourrait-on pas en dire autant de l'approche ethnomusicologique? Il n'est donc pas étonnant qu'un philosophe admire profondément le travail d'un ethnomusicologue: c'est à la fois un travail extrêmement local et, au moins implicitement, un travail sur l'universalité de l'humain, sur les rapports nature/culture. Tant de musiques différentes dans le monde, pour une seule humanité musicale: voilà l'inépuisable source de fascination. Où l'on retrouve Lévi-Strauss: l'universel de la nature, c'est qu'il n'y a apparemment pas de société sans musique; le particulier de la culture, c'est qu'aucune société ne fait de la musique comme une autre. Ce qu'on peut dire encore autrement, en une formule à la limite de la correction grammaticale: *toutes* les sociétés ont *leur* musique – ce que défend plutôt mal, notamment en matière d'uniformité rythmique, le faux universel d'une certaine *world music* (Sauvanet 1995).

Soit donc le problème du rythme: qu'est-ce qu'un philosophe de formation, à condition qu'il ait pratiqué l'étonnement à son sujet, peut bien avoir à en dire? Voici un exemple de problème très général: comment se fait-il que le mot *rythme* – et pas seulement en français – soit utilisé, non seulement en musique, mais encore dans d'autres domaines artistiques (rythme d'une danse, rythme d'un poème, rythme d'un tableau, etc.), et aussi dans tout un ensemble de pratiques culturelles (rythme de la langue, rythmes des gestes, etc.), dans la constitution naturelle même de l'homme (rythmes biologiques), dans des aspects de la nature

elle-même, dans sa manifestation périodique (rythmes des saisons, etc.) ? Cette gradation savante n'a pas nécessairement pour but de donner le vertige (car il s'agit peut-être d'un faux vertige: et si le même mot rythme prenait un sens chaque fois différent ?), mais d'élargir théoriquement la question, en notant simplement que « rythme » peut se dire de phénomènes aussi bien anthropologiques au sens large que biologiques, voire cosmologiques. Ce faisant, il ne s'agit pas pour autant de cautionner *a priori* certains glissements d'un domaine rythmique vers un autre; ainsi, pour prendre un seul exemple inspiré de Gilbert Rouget s'opposant à Andrew Neher (Rouget 1990: 309 sq.), ce n'est pas parce qu'on parle de « rythmes » *alpha* ou *bêta* du cerveau et de « rythmes » musicaux que, par la magie du langage, les seconds influent nécessairement sur les premiers dans les états de transe. En posant cette question, il s'agit de prendre conscience du fait que, quelle que soit la manière dont on définit le rythme d'une musique donnée (écart par rapport au mètre, répétition et variation, série de marquages, système de contrastes, etc.), cette définition elle-même s'insère dans un ensemble plus vaste de phénomènes rythmiques, dont ce n'est certes pas à l'ethnomusicologue de rendre compte, mais que le philosophe ne peut pas ne pas pointer du doigt, tant il est vrai qu'un des problèmes du rythme et de sa compréhension n'est autre que l'hyperspécialisation des savoirs et le manque d'approches interdisciplinaires.

Toujours dans le cadre d'une recherche patiente de l'intelligibilité du phénomène, c'est alors l'occasion de mettre à l'épreuve les distinctions relevées au début: dans notre approche, le point de départ est toujours l'expérience, avec une écoute et une pratique, sans « travail de terrain » bien entendu; mais la méthode générale choisie pousse à élargir le champ de recherches à tous les domaines rythmiques; du local on tente ainsi de passer au global, sans tomber dans le total (contre le « panrythmisme », pour lequel « tout est rythme » et « le rythme est tout »). Soulignons tout d'abord, philosophiquement mais aussi musicologiquement, que le rythme est un « phénomène », au sens étymologique de quelque chose qui apparaît, et disparaît, dans une situation de perception donnée, et non une essence qui pourrait exister seule, sans sa manifestation sensible. N'importe quel musicien, mais aussi n'importe quel auditeur, sait bien qu'il y a un moment où le rythme « prend », parce que, d'une manière ou d'une autre, il *le* prend. Ce moment de prise et de possession (sans parler ici de transe, ce qui est un autre problème) est extrêmement difficile à cerner de façon rationnelle; même une intéressante approche phénoménologique en termes de « conscience rythmisante » comme conscience fascinée, pour laquelle la perception du rythme devient une rythmisation de la perception, n'est pas toujours satisfaisante (Abraham 1985: 75 sq.); toujours est-il que ce moment existe, et que l'existence même d'un *seuil rythmique* (en-deçà ou au-delà duquel l'agencement des durées n'est que métrique ou chaotique, en tout cas n'est pas dynamique, dynamogène) permet de ne pas oublier la dimension et l'inscription profondément sensible, corporelle, du phénomène rythmique. On pourra penser ici au terme anglo-saxon, dont le jazz use et le rock abuse, qui désigne d'un même mot le rythme et son effet propre, son effectuation même: c'est le *groove*. Le *groove*, c'est l'effet rythmique du rythme.

Or, ce phénomène, il faut encore et toujours tenter d'en rendre raison. L'analyse que nous présentons ici, comme toute analyse rationnelle d'un phénomène sensible, ne saurait bien entendu prendre en compte tous les aspects du rythme dans sa dimension vécue ; il faudrait pour cela insister sur le versant phénoménologique de la définition, ce que nous ne ferons pas ici (cf. Sauvanet 1996b, III et IV.3). Au sens analytique, le rythme apparaît selon nous comme la combinaison de trois critères – ou au moins de deux d'entre eux – qui permettent à un sujet donné de qualifier un certain phénomène de « rythmique ». On pourra convenir ainsi d'appeler rythme « tout phénomène perçu, subi ou agi, auquel un sujet peut attribuer au moins deux des trois critères suivants : structure, périodicité, mouvement ».

Dans une perspective interdisciplinaire qui est celle de la philosophie, on notera que chaque critère correspond plus particulièrement à un domaine précis des phénomènes rythmiques. Tout se passe en effet comme si chaque « rythmologie » actuelle se consacrait essentiellement à un critère en particulier : la psychologie expérimentale s'attache aux problèmes de perception de la structure rythmique (Fraisse 1974) ; la chronobiologie s'attache, elle, aux problèmes de la périodicité des rythmes biologiques (Reinberg 1993) ; on pourrait également citer les recherches d'historiens ou d'économistes sur la question des « rythmes » sociohistoriques, qui ne sont en fait que des « périodes » ; enfin, le mouvement renvoie plus généralement aux problèmes rencontrés dans l'interprétation et les tentatives d'explication des rythmes esthétiques. Afin d'illustrer cette définition dans le domaine qui nous occupe ici, de l'« incarner musicalement » en quelque sorte, en lui faisant perdre ce qu'elle peut avoir de quelque peu aride conceptuellement, nous faisons le choix de prendre systématiquement des exemples correspondant à ces trois concepts dans diverses musiques traditionnelles, tout en ne perdant pas de vue que la question la plus cruciale – et donc aussi la plus intéressante – est certainement celle du « mouvement ».

Structure

Le concept de structure, tout d'abord, déjà chargé d'une lourde histoire en anthropologie et en philosophie, nous semble conserver toute sa pertinence et sa fécondité dans le domaine rythmique. La structure (*skhêma* en grec), c'est ici le schéma, le motif, la forme fixe, la formule, la « figure » rythmique, en anglais le *pattern*. L'ethnomusicologue connaît bien ce problème : un phénomène rythmique peut toujours – du moins pour la commodité de l'analyse – être réduit à une structure simple, qui est en quelque sorte la « cellule germinale » du morceau musical.

Telle est bien, par exemple, la « méthode structurale » de Simha Arom pour les musiques africaines, fonctionnant par « critères de pertinence » et aboutissant à une « modélisation » : « Après avoir entendu de nombreuses réalisations d'une même pièce, toutes considérées comme équivalentes, je tente de trouver une forme plus dépouillée, plus schématique, mais qui soit présente en filigrane dans

toutes les réalisations. Pour ce faire, je demande aux musiciens d'épurer leur interprétation, c'est-à-dire d'élaguer les variations de la pièce, et je répète la demande jusqu'au moment où ne subsiste plus que la réitération pure et simple d'un *ostinato* strict. Je demande alors s'il est encore possible de retrancher "quelque chose"; si la réponse est "non!", je tiens alors la preuve que j'ai atteint le modèle irréductible» (Arom 1993: 198-200). Ainsi, en ôtant quelques événements sonores – mais arrive un moment où l'on ne peut plus rien retrancher, sous peine de priver du même coup la pièce musicale de toute identité –, il est possible de parvenir à un modèle mental qui structure le jeu rythmique, à une figure rythmique authentique, perçue et pensée comme une totalité».

En effet, cette structure n'est pas appréhendée cognitivement comme le résultat de la simple addition des propriétés de ses parties, mais comme un tout constitué par l'ensemble des relations entre ses parties. On retrouve ici une des étymologies relevées par Benveniste (1966: 330), le *rhuthmos* comme «forme distinctive», «arrangement caractéristique des parties dans un tout». «Caractéristique», c'est-à-dire que la structure est un principe d'individuation et d'identification du phénomène rythmique; «des parties dans un tout»: pour qu'une figure rythmique apparaisse, il faut qu'une forme se détache sur un fond, qu'une série d'éléments soient saillants – en un mot, ce qu'on nomme couramment «contraste». Nous distinguerons ainsi quatre types de parties dans le tout qu'est la structure: *durée, intensité, timbre* et *hauteur*. Pendant longtemps, on n'a essentiellement travaillé que sur les deux premiers; avec la classification de Simha Arom (1985: I, 331-332), les contrastes de timbre ont gagné droit de cité, la distinction de ces paramètres visant «à exposer les trois conditions nécessaires et suffisantes à l'émergence de toute forme rythmique» (Arom 1992: 202). Ces trois paramètres sont nécessaires; mais sont-ils suffisants? Le paramètre supplémentaire des hauteurs, certes moins important dans les musiques pour percussions, paraît pourtant indispensable à l'universalité exigée de la typologie pour les musiques mesurées. Comme le suggère Hervé Rivière, il faudra bien que les contrastes de hauteur soient également pris en compte dans une approche rythmique générale, parmi d'autres «paramètres quelconques *culturellement pertinents*» (Rivière 1995: 300). Cette quadripartition structurelle du rythme en durée, intensité, timbre et hauteur n'appartient pas d'ailleurs seulement à l'ethnomusicologie (voir, dans ce volume, les prolégomènes méthodologiques de Jean-Pierre Estival et Jérôme Cler, qui s'y ramènent), ou plus généralement à la musicologie (Nattiez 1987: 312-313). On la retrouve notamment en anthropologie générale (Jousse 1974: 155), en psychologie expérimentale, du moins pour les deux premiers, à propos des illusions perceptives entre les accents de durée et les accents d'intensité (Fraisse 1974: 82-83), en linguistique et en poétique enfin, même et surtout quand une «critique du rythme» tente d'y échapper (Meschonnic 1982: 218).

A ce stade de l'analyse, on pourrait être tenté de croire que l'idée de structure n'importe en fait que pour l'ethnomusicologue, dont l'intérêt veut qu'il explique, et donc, d'une manière ou d'une autre, qu'il *réduise* le phénomène musical. Or il n'en est rien: la structure apparaît également comme un élément déterminant pour le musicien lui-même, en ce qu'elle *résume* mentalement son discours. A ce

titre, il faut souligner ici un point important, qui nous renvoie au problème des modèles cognitifs, abordé par ailleurs dans ce volume: «structure» n'est pas «mesure». Toute mesure est une structure, mais toute structure n'est pas nécessairement une mesure. Ce qui compte dans la structure, c'est la présence de contrastes, que ces contrastes (notamment de durée, mais aussi d'intensité et de timbre, voire de hauteur) soient ou non arithmétiquement formulés (comme dans la mesure). Ainsi pourra-t-on souligner dans certains répertoires traditionnels (en l'occurrence, le répertoire *qalandari* du Baloutchistan) la «*prédominance de la structure sur la mesure*. En effet, ce qui importe ici n'est pas de compter 6 temps, ou 5 voire 7, mais de préserver le contraste de la distribution des longues et des brèves, comme c'est le cas dans les mètres poétiques (*bahr*)» (During 1990: 223-224). Le décompte arithmétique de la mesure s'efface alors devant l'image d'un équilibre interne de la structure pulsée, faite de brèves ou de longues, de pleins ou de vides, symétriquement ou asymétriquement disposés – où nous retrouvons l'«arrangement caractéristique des parties dans un tout» de Benveniste. En outre, la présence éventuelle de plusieurs structures rythmiques successives (*darbeyn* dans la musique turque) exigerait de penser le rythme en termes de *macro-structures*, le tout devenant à son tour la partie d'un autre tout.

Alors, l'importance de ce que nous nommons «structure» n'existe plus seulement pour le musicien, mais pour les musiciens dans leur ensemble, en tant que communauté vivante. Comme en témoigne le rapport de maître à élève, l'image condensée de la structure permet une bonne transmission de l'enseignement oral. Ce qui passe d'un musicien à un autre, c'est bien le «squelette» même de la musique, non toute sa «chair», ce qui serait impossible. La structure repose ainsi la question de la tradition: par son aspect condensé, elle est l'élément fixe de la tradition, ce qui perdure en elle et par elle; par sa possibilité infinie de «dé-condensation», elle ouvre sur l'élément mouvant de l'interprétation et de l'improvisation. Le concentré de pure tradition est aussi la condition de possibilité de l'interprétation. Elie During (1994: 423-424) cite ainsi les mots du musicien Ch. E., disciple d'un maître de la musique mystique orientale: «Dans chacune des pièces et des compositions du Maître, il y a un motif, quelques notes qui sont la clef de voûte de tout l'édifice. Lorsque je parviens à saisir cet élément, je peux faire ce que je veux de la pièce. Elle est comme une cire molle entre mes doigts: je peux lui donner toutes les formes possibles. Et cependant, en même temps qu'elle est entièrement recréée, elle reste bien toujours la même. C'est selon ce principe que le Maître pouvait jouer mille fois la même mélodie en en donnant pourtant à chaque fois une version nouvelle, différente et singulière, de sorte qu'on avait toujours l'impression de l'entendre pour la première fois.» Elie During voit très justement dans cet exemple la confirmation expérimentale de son hypothèse du *hâl* comme «cette circulation *idéelle* de la case vide dans la structure» (*ibid.*: 423). Il est vrai que le «motif migrant» dont parle ici le musicien est plus mélodique ou mélodico-rythmique que purement rythmique; mais l'importance de la structure germinative est manifestement la même dans les deux cas, qui d'ailleurs sont le plus souvent liés dans la pratique. En outre, dans notre vocabulaire, il faut déjà noter ici que, sous la structure, perce ce que nous appellerons plus loin «mouvement».

Périodicité

Mais voyons pour l'instant le concept de périodicité : nous choisissons de distinguer clairement structure et périodicité dans la définition analytique du rythme car, s'il est vrai que la grande majorité des musiques traditionnelles repose sur des *ostinati*, et donc sur des structures périodiques, il n'en reste pas moins que, dans l'ensemble de tout ce qu'on nomme « rythme », il peut exister une structure sans périodicité, aussi bien qu'une périodicité sans structure. En effet, une structure qui ne se répète pas n'en a pas moins une présence en tant que telle, qui peut être perçue dans l'instant par une oreille exercée (les musiques occidentales contemporaines qui ont fait le choix esthétique de bannir toute répétition n'en proposent pas moins des structures à notre perception, parfois mise à rude épreuve) ; à l'inverse, une périodicité non structurée a aussi son mode d'existence, comme suffit à le montrer le cas du métronome en tant que repère isochrone. Le tic-tic ou le tac-tac du métronome impose une période, il n'offre pas une structure (même si la perception humaine, elle, peut y voir un « tic-tac » comme degré zéro de la structure). La périodicité seule n'est donc pas une structure, mais à proprement parler une *fonction*. La périodicité peut se définir comme le retour d'un même phénomène à intervalles réguliers, cet intervalle se nommant lui-même période, comme dans la définition qu'en donne le théoricien de l'information Abraham Moles, reprise par Simha Arom : « la période est une boucle de temps fondée sur le "retour de semblables à des intervalles semblables" » (Moles 1968, cité par Arom 1985 : II, 409).

Cela étant, la période seule ne suffit pas à déterminer ce que nous nommons périodicité. Il faut encore savoir à quelle *fréquence* cette période est répétée, par rapport à une unité temporelle donnée (ainsi une figure musicale d'un même morceau peut-elle être jouée à tel ou tel tempo). Le tempo, en tant que vitesse relative d'un phénomène rythmique, est donc une donnée extrinsèque par rapport à la structure, mais intrinsèque par rapport à la périodicité. Et il faut enfin savoir combien de fois cette période est répétée, dans des limites temporelles données : c'est ce qu'on peut appeler le *nombre* de la période (ainsi une figure peut-elle être répétée x fois au cours d'un même morceau).

En guise d'illustration de la période, on pourra penser ici à la notation originale des cycles temporels musicaux en autant de cercles spatiaux, qui semble bien avoir été inventée par le musicien et théoricien arabe Safî al-Dîn al-Urmawî, au XIII^{e} siècle à Bagdad – dans le *Kitâb al-Adwâr* ou *Livre des Cycles* de 1252, dont on trouve aisément une traduction française par d'Erlanger (1938 ; cf. Sauvanet 1996b, V.3 ; During 1997, et ici même). Cette écriture reste curieusement peu connue, alors même qu'elle présente l'avantage d'une sorte de co-naturalité avec son objet, et qu'elle met particulièrement bien en évidence la dimension périodique de certains rythmes traditionnels, même si elle n'indique par définition ni le tempo ni le nombre de répétitions. En outre, mettre l'accent sur cette dimension périodique des rythmes musicaux, c'est aussi renvoyer implicitement à d'autres rythmes non musicaux, dont la caractéristique première est précisément la périodicité ; on pense bien évidemment ici aux dits « rythmes » biologiques, aux périodes cosmiques, aux révolutions des astres, plus généralement à tout ce qui,

dans le mot « rythme », évoque le retour et l'alternance. Nous ne disons pas que les périodes musicales renvoient nécessairement aux périodes bio-cosmologiques (bien que l'*épistémè* arabo-musulmane du XIII[e] siècle y fût plutôt favorable, à travers la doctrine grecque de l'*ethos* et la théorie des humeurs) ; encore moins que tous ces rythmes se recoupent ; nous disons simplement que, *sous le chapitre de la périodicité*, et sous ce chapitre seulement – et non sous celui de la structure, par exemple –, ces différents rythmes peuvent tout au moins être pensés en commun.

Cette nuance méthodologique, qui n'est sans doute pas qu'une nuance, nous paraît constituer un dernier argument fort en faveur de la nécessité théorique d'une distinction structure/périodicité. Il ne serait pas difficile en effet de montrer que la plupart des rythmes naturels, s'ils sont périodiques, ne sont pas ou peu structurés. Comme le disait déjà Paul Valéry (1973 : 1282), « il n'est pas exact de dire : rythme des flots, rythme du cœur – etc. », car « il ne faut pas mêler et encore moins confondre, *période* et *rythme* ». En revanche, dans la plupart des rythmes culturels, structure et périodicité sont presque toujours associées (et donc, dans la définition, combinées, en insistant sur le rôle de la structure comme modèle culturel). L'ordre de la structure est donc plutôt culturel, voire territorial, l'ordre de la périodicité plutôt naturel. Isoler la périodicité de la structure pour la nécessité de l'analyse rythmique permet également d'en faire une *force* à part entière : dans leur coexistence même, la périodicité de la structure est la force de la forme. Toutefois, dans ces conditions, une forme fixe, même répétée, suffit-elle à faire un rythme ? La force d'un rythme tient peut-être autant à sa capacité d'être répété qu'à celle de s'auto-différencier. C'est ce que souligne à sa façon Gilbert Rouget (1980 : 225) : « Les musiques de possession n'opèrent pas simplement, contrairement à ce qu'on pense trop souvent, par répétition et par accumulation. Les devises musicales sont des énoncés mélodiques ou rythmiques et par conséquent des formes temporelles. Elles sont susceptibles d'être variées et ornées. Dans le cours de la cérémonie elles se succèdent les unes aux autres pour former des suites qui doivent être vues comme autant de manières de renouveler et de développer le temps musical tout en lui conservant son unité ».

Mouvement

D'où le troisième et dernier concept de mouvement, avec lequel c'est enfin la suite de l'étymologie relevée par Benveniste (1966 : 333) qui se trouve convoquée : le *rhuthmos* grec n'est pas exactement la forme fixe, le *skhêma*, mais « la forme dans l'instant qu'elle est assumée par ce qui est mouvant, mobile, fluide », « la forme improvisée, momentanée, modifiable ». Le mouvement permet ainsi de rendre raison – sans les arraisonner – de nombreux faits rythmiques complexes dans leur manifestation même, entre production et réception vivantes. Dans le domaine qui nous occupe ici, le mouvement regroupe tout ce qui fait qu'un rythme musical « vit », s'auto-différencie, ne peut être lui-même qu'en étant toujours un autre.

Autrement dit, une structure périodique sans mouvement serait aussi monotone qu'une boîte à rythmes (mal programmée). Ce que nous appelons « mouvement » (ou *metabolè*), c'est en somme la différence interne de la répétition, cette différence que la répétition doit elle-même porter en son sein pour ne pas mourir de sa belle mort. En ce sens, toutes les syncopes sont du mouvement, comme autant de petites morts qui ne sont là que pour redonner vie à la structure périodique, dans son mouvement même. On voit que le concept de mouvement entraîne avec lui des métaphores vitalistes; c'est en effet dans sa logique propre d'opposition à toute mécanique du rythme.

Précisons encore, dans notre perspective, l'application de ce concept: pour l'analyse, on distinguera aisément un mouvement appliqué à la structure, et un mouvement appliqué à la périodicité[2].

1. Lorsque le mouvement affecte la structure existante, tout en conservant la périodicité, on pourra en effet parler de « syncope » (comme lorsqu'un musicien ne marque pas le premier temps, volontairement, et que la syncope crée un effet de suspension ou de rupture apparente et provisoire de la trame métrique). Or, ce qui est modifié par le mouvement peut être soit un ou plusieurs des éléments de la structure, soit la structure elle-même: autrement dit, ce premier type de mouvement est, soit une variation interne *dans* la structure de base, soit une variation externe *de* la structure elle-même.

a) A l'intérieur de la structure tout d'abord, le mouvement peut affecter chacune de ses déterminations (durée, intensité, timbre, hauteur). Nous sommes très généralement dans une situation contramétrique, où le « mouvement » conféré au rythme correspond à une tension féconde entre la régularité métrique et les événements rythmiques (notamment par la modification des paramètres d'intensité et de timbre). Lorsque Simha Arom parle d'«*ostinati* à variations» (Arom 1986: 91) pour désigner les musiques d'Afrique subsaharienne, nous entendons « structures périodiques en mouvement », concept que l'on peut également étendre à certaines traditions indiennes et islamiques.

b) Mais, plus généralement, la structure n'est pas nécessairement répétée dans son intégralité ni dans son intégrité. Le mouvement peut modifier de l'intérieur la structure existante, comme nous venons de le voir, ou bien faire passer celle-ci à un autre type de structure rythmique (par exemple en ajoutant ou en retranchant un temps). En cas de changement *de* structure, le rythme peut donc évoluer, ou sembler évoluer, vers une tout autre configuration interne: ici le terme de mouvement prend tout son sens. Ainsi, selon le principe de la « plasticité fondamentale du répertoire *qalandari* «, « les jeux de transformation d'un cycle rythmique à un autre sont très fréquents « (During 1990: 223-224), comme

---

[2] Pour la synthèse, la question se pose de savoir s'il n'est pas des cas, par exemple certaines formes d'improvisation sans schéma préalable, qui exigeraient de partir du mouvement pur, produisant en lui-même une structure et une périodicité; ce cas n'étant pas majoritaire dans les musiques traditionnelles, nous n'en traiterons pas ici.

lorsqu'un quatre temps devient un cinq temps. Ces jeux confèrent en quelque sorte du *volume* à la musique, par le croisement de plusieurs lignes ou plans rythmiques, et donc des effets de «perspective» et de «profondeur» (*ibid.*: 225) – autant de métaphores spatiales qui semblent bien rejoindre ce que nous nommons ici de façon très générale un «mouvement» du phénomène rythmique.

2. Lorsque le mouvement affecte maintenant la périodicité existante, tout en conservant la structure, la question qui se pose est celle de la vitesse relative de cette périodicité, autrement dit de l'«agogique». On peut ainsi trouver de nombreuses variations d'allure à l'intérieur d'un tempo déterminé (par exemple ce qui se nomme *laya* dans la musique d'Inde du Nord). Comme dans le cas précédent, on peut distinguer deux types de rapport, interne ou externe, du mouvement à la périodicité: variation *dans* la périodicité, variation *de* la périodicité.

a) Le premier cas correspond à une variation proportionnelle à l'intérieur des rapports de temps imposés par la pulsation première, que cette proportion soit simple (comme lorsqu'un musicien double de vitesse sa partie rythmique, de «croches» en «doubles croches» par exemple), ou relativement complexe (par une sorte de «fluctuation» de la périodicité, qui peut se révéler d'une belle ambiguïté). C'est en somme à ce type de mouvement de la périodicité que Jean During donne l'appellation de *rythmes ovoïdes*, désignant ainsi la capacité de leur cycle formel à la dé-formation, selon une certaine «souplesse» inhérente au rythme même[3]. Le mouvement, qu'il affecte la structure ou la périodicité, semble ainsi être une caractéristique majeure de ces rythmes, alors même – et ce n'est pas là le moindre des paradoxes que certaines musiques traditionnelles peuvent parfois nous apparaître comme monotones, ou monochrones.

b) Le second cas correspond, quant à lui, à une variation à l'extérieur de ces rapports de temps, de façon continue (par accélération ou ralentissement progressifs du tempo) ou discontinue (passage brusque d'un tempo à un autre, qui peut d'ailleurs se recouper avec une variation de structure, ces deux types de mouvement n'étant pas exclusifs l'un de l'autre). Un bel exemple de mouvement continu de la périodicité nous est fourni par la cérémonie de l'*ahwach* dans le Haut-Atlas berbère, puisque le critère de réussite de cette cérémonie n'est autre que l'absence de distinction possible du «passage» entre les différents tempos auxquels le rythme est soumis: le défi pour l'ensemble des musiciens du village rassemblés en cercle est précisément de réaliser en une heure environ une accélération extrêmement progressive du rythme, sans heurts ni solution de continuité perceptibles, afin de créer lentement, subrepticement, un état modifié de conscience.

3. Resterait encore un cas-limite: celui du double mouvement de/dans la structure *et* de/dans la périodicité. On atteint ici une zone indéterminée, une forme de chaos arythmique, voire «errythmique», en perpétuelle errance, où,

[3] Voir Jean During: «Rythmes ovoïdes et quadrature du cercle», *infra*: 17-36.

l'ordre se renversant, tout se passe comme si une sorte de mouvement premier avait repris ses droits sur la structure et la périodicité. Ce n'est pas ici le cas des musiques traditionnelles, dont précisément la tradition veut que le mouvement rythmique, si mouvement il y a, reste dans le cadre pré-défini d'une structure et/ou d'une périodicité.

Il nous semble ainsi, sans trop vouloir unifier ce qui ne peut pas toujours l'être, que ces trois critères peuvent trouver un écho dans toute étude ethnomusicologique – même s'il est vrai que leur aspect conceptuel est sans doute autant un défaut (généralité) qu'une qualité (générativité). Pour n'évoquer qu'un seul exemple, lorsque Jean-Pierre Estival cite dans ce volume (page 37) les *rumberos* de La Havane expliquant eux-mêmes «qu'ils basent leur exécution sur les repères suivants: la *clave*, le tempo de la pulsation et l'écoute interactive des autres parties», il n'est pas difficile d'y retrouver nos trois concepts de structure (la *clave*), de périodicité (qui donne le tempo de la pulsation) et de mouvement (qui se crée en l'occurrence par la *conversación*, à laquelle il faudrait ajouter l'impromptu du *quinto*).

Rappelons enfin à cette occasion que ces trois critères conceptuels n'existent en réalité que par et dans la relation qu'ils entretiennent entre eux. Une structure, une périodicité, ou un mouvement seuls, n'existent pas ailleurs qu'en esprit; ce sont des concepts qu'il faut combiner pour voir dans quelle mesure ils peuvent correspondre à une réalité donnée, et pas seulement d'ailleurs à une réalité musicale, comme nous avons essayé de le montrer brièvement. En tout et pour tout, nous sommes donc en présence d'une combinatoire à sept termes (à laquelle il conviendrait d'ajouter les caractéristiques internes à chacun des critères): S seule, P seule, M seul (qui ne sont pas selon nous à proprement parler des rythmes), SP sans M, MS sans P, PM sans S, et SPM (dernière combinaison que nous avons plus développée ici en fonction de notre sujet). La définition proposée du rythme se veut ainsi *elle-même*, si l'on peut dire, d'ordre rythmique, au sens purement intellectuel d'une relation combinatoire entre le tout et les parties dont il se compose. Comme le dit Claude Lévi-Strauss (1983: 157), «la nature réelle du rythme décoratif» – et par extension de tout rythme esthétique, ce qui ne va pas d'ailleurs sans poser problème – est qu'«il s'agit toujours et partout d'une combinatoire à quoi s'attache une satisfaction d'ordre intellectuel. [...] La notion de rythme recouvre la série des permutations permises pour que l'ensemble forme un système. Cela est vrai des matières comme des formes, des couleurs comme des durées, des accents ou des timbres, des orientations dans l'espace et des orientations dans le temps».

Dans cette belle remarque de Lévi-Strauss, dite comme en passant (et qui ne se présente donc pas comme une nouvelle théorie du rythme), faut-il voir un ultime cas d'ethnocentrisme, ou même pourquoi pas d'auto-aveuglement, qui voudrait faire de tout rythme quelque chose d'intellectuel, de combinatoire, de systématique – en un mot de *structural* ? Pour un structuraliste, le rythme peut-il être autre chose que structural, masquant malgré tout la part sensible d'*entraînement* du phénomène rythmique ?... Ou bien ne faut-il pas au contraire recon-

naître, jusque dans ses limites, une grande force à cette pensée du rythme comme *dispositif*, universel spatio-temporel décliné à travers toutes les cultures du monde, et reposant par là-même la question du rapport de l'homme au monde ? Toujours est-il qu'entre l'ethnomusicologue et le philosophe, l'anthropologue est là. Et que la recherche continue !

Références

ABRAHAM Nicolas
1985 *Rythmes : de l'œuvre, de la traduction et de la psychanalyse*. Paris : Flammarion.

AROM Simha
1985 *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique Centrale*, 2 vol. Paris : SELAF.
1986 « Musiques d'ici et d'ailleurs », *Eclats/Boulez*, Paris : Ed. du Centre Pompidou.
1992 « 'A la recherche du *temps* perdu' : métrique et rythme en musique ». *Les Rythmes, Lectures et théories*, dir. J.-J. Wunenburger, Paris : L'Harmattan : 195-205.
1993 « Musiques traditionnelles ». *La science sauvage, Des savoirs populaires aux ethnosciences*, Paris : Seuil : 190-201.

BENVENISTE Emile
1966 « La notion de 'rythme' dans son expression linguistique », *Problèmes de linguistique générale*, 1. Paris : Gallimard : 327-335.

DURING Elie
1994 « Postface/Interface » à Jean During : *Quelque chose se passe. Le sens de la tradition dans l'Orient musical*. Paris : Verdier : 407-424.

DURING Jean
1990 « L'organisation du rythme dans la musique de transe baloutche ». *Revue de Musicologie*, 76(2) : 213-225.
1994 *Quelque chose se passe. Le sens de la tradition dans l'Orient musical*. Paris : Verdier.
1997 « La représentation du rythme dans la théorie islamique ancienne » (manuscrit, à paraître).

ERLANGER Rodolphe d'
1938 *La Musique arabe*, Paris : Paul Geuthner, t. III, trad. de Safî al-Dîn al-Urmawî, *Kitâb al-Adwâr (Livre des Cycles)*, 1252, et *Risâla al-Sharafiyyâh (Epître à Sharafî al-Dîn)*, 1267.

FRAISSE Paul
1974 *Psychologie du rythme*. Paris : PUF.

JOUSSE Marcel
1974 *L'Anthropologie du geste*. Paris : Gallimard.

LÉVI-STRAUSS Claude
1993 *Regarder Ecouter Lire*. Paris : Plon.

MESCHONNIC Henri
1982 *Critique du rythme, Anthropologie historique du langage*. Paris : Verdier.

NATTIEZ Jean-Jacques
1987 *Musicologie générale et sémiologie*. Paris : Christian Bourgois.

RIVIÈRE Hervé
1995 « D'un point de vue rythmique... ». *Ndroje Balendro, Musiques, terrains, disciplines*, textes offerts à Simha Arom. Paris : SELAF/Peeters : 295-301.

REINBERG Alain
1993 *Les Rythmes biologiques* Paris : PUF, « Que sais-je ? », 6e éd.

ROUGET Gilbert
1990 (1980) *La Musique et la Transe*. Paris: Gallimard.

SAUVANET Pierre
1990 notice «Rythme», in *Encyclopædia Universalis,Thesaurus*, Paris.
1992 «'Le' rythme: encore une définition!», in *Les Rythmes, Lectures et Théories*, Actes du Colloque de Cerisy, dir. J.-J. Wunenburger. Paris: L'Harmattan.
1995 «World Music», in *Encyclopædia Universalis*, supplément annuel *Universalia 95*, «La culture en mouvement». Paris: 387-389.
1996a *Rythmes et Philosophie*. Paris: Kimé (co-dir. J.-J. Wunenburger).
1996b *Le Rythme et la Raison, Une approche philosophique des phénomènes rythmiques*, thèse de doctorat (2 vol.), dir. J.-J. Wunenburger, Université de Bourgogne (Dijon).

VALÉRY Paul
1973 «Temps» (1897-1944), in *Cahiers*, t. I. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade: 1263 sq.

RÉSUMÉ

«L'ethnomusicologue et le philosophe» n'est pas le titre d'une nouvelle fable de La Fontaine, dont la morale serait « Rien n'est si dangereux qu'un ignorant ami / Mieux vaudrait un sage ennemi « (*L'Ours et l'Amateur des Jardins*); mais, plus sérieusement, le résultat du constat que, précisément sur le problème du rythme, les deux protagonistes peuvent se donner mutuellement à penser. Le problème philosophique ici traité consiste en somme à se demander comment et pourquoi le mot «rythme» – et pas seulement dans la langue française – désigne bien d'autres réalités que musicales (anthropologiques, biologiques, cosmologiques). A la question «comment», la réponse ici esquissée consiste à produire une combinatoire de trois concepts (structure, périodicité, mouvement) permettant de rendre raison de l'ensemble des phénomènes rythmiques, le contenu de ces trois grandes catégories formelles étant illustré en l'occurrence par diverses musiques traditionnelles. A la question «pourquoi», la seule réponse apportée ne peut être qu'une nouvelle question, celle-là même du lien de l'homme et du monde.

ABSTRACT

The Ethnomusicologist and the philosopher: Their encounter on the phenomenon of rhythm. *«The ethnomusicologist and the philosopher» is not the title of a new La Fontaine fable the moral of which might be 'Nothing is as dangerous as an ignorant friend/Better have a wise enemy'* (L'Ours et l'Amateur des Jardins). *It is more seriously the result of the observation that precisely on the problem of rhythm, the two protagonists can mutually give each other a great deal to think about. The philosophical question assessed here, consists in the main of asking how and why the word rhythm – and not only in French or English – defines a great many other realities (anthropological, biological, cosmological). To the*

question 'how', the answer outlined here involves producing a three concept combinative (structure, periodicity, movement) enabling one to make sense of the range of rhythmical phenomena, the content of the three major formal categories being illustrated on the other hand by a great variety of traditional music. As to the question 'why', the only answer supplied comes in the form of another question, that which stems from the link between man and the world.

RYTHMES OVOÏDES ET QUADRATURE DU CYCLE

Jean During

A travers les exemples baloutche et tadjik-ouzbek, le propos de cet article est de montrer les subtilités rythmiques qui font la spécificité de certaines musiques, et de souligner l'importance que revêtent, pour les praticiens de ces musiques, des détails d'interprétation qui passent inaperçus aux oreilles de bien des musiciens expérimentés[1].

LA DIVISION DU TEMPS DANS LA MUSIQUE BALOUTCHE

Quadrature du cycle: le pseudo 3 temps

Il y a quelques années, sous les auspices du groupe de recherche RITMO[2], nous avons invité Abdorahmân Surizehi, un musicien baloutche originaire de Karachi, à venir en France pour enregistrer son répertoire. Comme il jouait le *benju* une cithare à clavier du type *dulcimer*[3], il était familier des claviers et put interpréter tout son répertoire sur un synthétiseur directement relié à un ordinateur. A.S. opta pour un timbre de flûte proche de la flûte de pan ou du *nel* baloutche. Une fois le dispositif informatique mis en place, il fallut résoudre la question de la trame rythmique. En effet, l'ordinateur doit disposer d'une horloge, d'un repère métronomique pour enregistrer les événements musicaux sur l'axe temporel, de sorte que même dans les airs non mesurés, il faut une pulsation. A.S. joua tous ses

---

1 Ainsi au cours d'un séminaire où je présentais ce problème, un expert de musique africaine a simplement refusé d'écouter « ce qui se passait à l'intérieur » , trouvant que le fait que ce qu'il appelait « le rythme » (en fait la carrure) était à quatre temps, était suffisant. Il est significatif qu'un problème qui empêche les musiciens de jouer ensemble soit considéré comme insignifiant par un musicologue.

2 Rythme et image du temps dans la musique orientale.

3 Né en 1960, A.S. travailla avec les plus grands artistes baloutches, notamment à Karachi, et fut très vite reconnu comme un maître de haut niveau. Il vit depuis quelques années en Norvège et connaît bien les claviers, les boîtes à rythmes et les techniques d'enregistrement. L'apparition du *benju* au Baloutchistan remonte à 60 ans environ, mais il a acquis ses lettres de noblesse notamment grâce au père de A.S., et plus récemment grâce à A.S. lui-même.

airs non mesurés sur un fond de bips de métronome, sans paraître gêné, mais sans apparemment en tenir compte non plus. De la même manière, les airs en 4, 7, 6 et 5 temps furent aisément calibrés sur des bips d'intensité contrastée.

Lorsqu'on en vint aux mélodies en «pseudo 3 temps», il refusa catégoriquement la formule en trois temps égaux, qu'il qualifiait «d'occidentale», ou marquée par un «accent occidental». Il connaît bien les valses et les autres formes à trois temps (telles que les danses norvégiennes) et il a renoncé à y plaquer sa musique, sauf pour les structures en 6/8-3/4 qui se présentent différemment. Soulignons au préalable que A.S. se montre extrêmement exigeant et précis, aussi bien pour l'accord de son instrument que pour l'ajustement des rythmes et la définition des tempos qu'il définissait parfois avec une précision de 2 ou 4 unités métronomiques. Ceci est d'autant plus remarquable qu'il s'agit d'une musique où les tempo ne sont pas stables et ont naturellement tendance à s'accélérer au cours de la performance. Il y a donc toutes les raisons de se fier à l'approche rythmique de ce musicien.

Avec la collaboration de deux musiciens professionnels (dont l'un était expert en rythmes et informatique musicale), nous essayions d'analyser la battue des airs en «pseudo 3 temps» que A.S. réalisait sur le *tanburag*, dans le but de programmer le métronome de l'ordinateur en conséquence. Cela prit près de deux heures durant lesquelles je me rendis compte à quel point il est difficile à une oreille experte de saisir les nuances rythmiques de ce type, et de traduire ces nuances en termes de solfège conventionnel. Ces heures de tâtonnement sont révélatrices des erreurs de perception qui sont difficiles à éviter lorsqu'on vient d'une autre culture. De fait, les musiciens qui auparavant avaient collaboré à mes recherches sur la musique baloutche et qui étaient formés à la musique et aux rythmes de l'Iran et de l'Inde, ne saisissaient pas non plus les subtilités et les nuances propres des mélodies baloutches. Il semblait impossible de décomposer sa battue pour la faire entrer dans le métronome de l'ordinateur, si bien que A.S. fut d'abord très déçu par ces machines, et ensuite assez fier de défier la technologie américaine avec ses rythmes baloutches.

Je dirai plus loin comment l'on parvint à un compromis, mais pour éclaircir ce point, il faut donner ici les mesures qui ont été faites plus tard de ce «pseudo 3 temps».

Méthode de mesure

Toutes les mélodies baloutches se jouent ou se chantent avec l'accompagnement rythmique du luth *tanburag* à deux cordes (dont l'aiguë est doublée). Dans le cas du pseudo 3 temps, cette battue se fait sur deux ou trois notes seulement, comme suit:

1re corde	la	la	la	/ la	etc
2e corde	sol#	la	mi	/ sol#	etc.
mouvement	^	^	v	/ ^	etc.

Le signe ∧ désigne ici un mouvement de la main de haut en bas et ∨ de bas en haut, avec le pouce. Les frappes 1 et 2 (*sol#-la.* et *la-la*) sont plus puissantes et d'un timbre plus clair que la 3e frappe *mi-la* . Cette formule rythmique est appelée *râst panjag* , lit. «doigté droit, ou juste». On ne sait pas pourquoi ce doigté ou cette formule a été baptisée ainsi, mais l'analyse montre qu'elle est tout sauf régulière.

La battue rythmique du luth *tanburag* jouée par A.S., fut enregistrée directement sur un ordinateur, avec le traitement de son Sound Edit Pro. Sur la représentation graphique (ondes ou spectre) les pics correspondent aux attaques et la distance entre deux attaques peut se mesurer avec une précision théorique d'une milliseconde. Il est évidemment impossible d'être aussi précis parce que la main gratte 3 cordes, ce qui donne du flou à l'attaque et parce que le repérage manuel avec la souris n'est pas très précis. En conséquence, une précision d'un 100e de seconde, est plus réaliste, et peut-être même encore excessive. En effet, il faut aussi tenir compte de l'irrégularité des frappes: dans les battues les plus simples et les plus précises, à 2 temps par exemple, la précision des frappes est de l'ordre du 25e de seconde, soit 0,04 s.

Dans les mesurements[4] on a généralement négligé les premiers cycles, en supposant que le musicien était mieux installé dans son rythme après quelques secondes; par ailleurs j'ai écarté les deux nombres qui s'éloignaient le plus de la moyenne.

Mesures 1

En ce qui concerne le «pseudo 3 temps» la moyenne des intervalles de temps a été calculée sur 6 mesures, faites d'après les représentations en onde et en spectre. En divisant le total par le nombre de relevés, la moyenne obtenue est la suivante, donnée en millisecondes:

intervalle 1: 513, intervalle 2: 432, intervalle 3: 338

soit en arrondissant: 510, 430 et 340. C'est à dire que dans un tempo de 50 mesures à la minute, chaque mesure (d'une durée de 1,2 secondes) comprend 3 battues séparées par des temps inégaux de respectivement et dans l'ordre: 0,51, 0,43 et 0,34 secondes, soit en arrondissant **0,5** + **0,4** + **0,3** = 1, 2 secondes.

Interprétation

Le point remarquable de ces mesurements est qu'ils révèlent une structure d'accélération qui peut être exprimée par les rapports 5 4 3 = 12 , mais avec plus de précision encore en rapportant l'ensemble à 15, soit très exactement 600, 505, 398, donc 6 + 5 + 4 (=15). Selon ce même principe, on peut supposer que d'autres

[4] Je dis mesurement pour éviter l'ambiguïté du mot mesure.

rapports simples soient également valables, bien que plus contrastés, comme par exemple le rapport 4 + 3 + 2 = 9.

Ainsi le modèle qui se dégage à partir de cette formule est du type *n, n-1, n-2.*, ce qui curieusement *constitue toujours un ensemble divisible par trois* (21, 15, 12, 9, 6, 3). Cette curiosité mathématique explique peut-être que la battue peut si aisément être comprise en 3 temps réguliers et que le glissement entre une forme contrastée et une forme plus régulière (proche d'un 3 temps juste) est très courant. En effet, plus *n* est petit, plus le contraste est marqué entre les attaques, plus il est grand, plus on s'approche d'une distribution régulière.

Autres mesures

Des mesurements tirés d'un autre enregistrement ont donné les valeurs respectives moyennes de **0,55** (variabilité: +0,02 -0,03)+ **0,46** (± 0,02) + **0,41** (+0,03 -0,01) = 1,42. Dans ce cas, le contraste entre les durées des attaques est moins marqué que dans le précédent et le modèle de distribution est plutôt 8 + 7 + 6 = 21, qui correspond aux chiffres précises 0, 81, 0,68, 0,60, confirmant le modèle *n, n-1, n-2.*,

Dans une autre séquence, on trouve les intervalles suivants, calculés sur une moyenne de 10 mesures: **0,38 – 0,36 – 0,32** sec. La durée de chacune des 3 attaques mesurées sur plusieurs cellules rythmiques, varie ici seulement entre 1,09 et 1,00 seconde, soit une précision du 25^{e} de seconde (± 0,04) par rapport à la moyenne statistique de 1,05 sec.

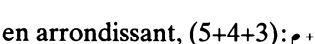
Il est évidemment possible de nier la pertinence des nuances de durées observées au sein d'une cellule, et de les imputer au mouvement de la main: ^ ^ v mais il faut rappeler que l'interprète refuse la cadence régulière du métronome. Quoiqu'il en soit, dans cet exemple, les intervalles de temps sont beaucoup moins contrastés que dans les précédents. Peut-être que l'interprète a voulu seulement donner un exemple de rythme quasi régulier, mais nous pensons plutôt que lorsque la battue s'accélère, les nuances s'estompent naturellement.

Autre interprétation

La note la plus longue étant, selon les Baloutches, la première du cycle, la mesure se décompose en trois notes de valeur décroissante. Le rapport ou taux de décroissance est très proche d'une frappe à l'autre: 51/43 = 1,186; 43/34 =1,264. Si l'on ramène les durées à l'étalon 100, les trois durées seront respectivement: **100, 84,2** et **66,6** soit en pourcentage de 15,5 % puis 21 %.

et dans le deuxième cas: **100, 83,6** et **74,5** soit 16,3 % et 11%

Représenter ces durées en notations est très malaisé: les valeurs précises (au 100^{e} près) donneraient, dans une mesure à 12/16:

Ou en arrondissant, (5+4+3):


Enfin en arrondissant à l'extrême on a deux solutions:

a) 3 + 2 + 2 = 7 temps, formule de compromis qui, lors de la saisie sur ordinateur, avait été proposée à A.S. sous la forme 3 + 4, mais qu'il n'avait pas acceptée (malgré quelques hésitations).

b) 4 + 4 + 2 = 2 + 2 + 1 = 5 temps, formule de compromis que A.S. jugea acceptable.

Une autre manière plus réaliste de rendre compte de ce rythme est de négliger la 3e battue qui est moins marquée et moins stable que les deux autres, si l'on en juge par les deux versions. Dans ces conditions, si la première battue vaut 1, la deuxième (+ la troisième) vaut 1,508, soit avec une précision parfaite un rapport de 2 et 3, ou ♩+♩. = 5 temps. Quant à la seconde analyse d'intervalles, elle donne un rapport de 1 et 1,58

Toutefois, pour comprendre comment la formule métronomique 2+3 a pu être acceptée, il faut préciser que la battue avait été réduite à deux frappes, la première et la deuxième, soit 2 + 3. Sur cette trame métronomique rigoureuse, le musicien jouait quelque chose comme 2 + 1,75 + 1,25 (les notes 1,75 et 1,25 , soit 𝅘𝅥𝅯 + 𝅘𝅥𝅰. , formant 4 + 3 sous-unités dans une cellule de 3 unités).

Entre une division en 5 et en 7, la différence est assez fine si l'on s'en tient aux deux temps inégaux:

5 temps = 2 + 3 = 100 +150 = 1 temps + 1 temps augmenté de 50 %
7 temps = 3 + 4 = 100 +133 = 1 temps + 1 temps augmenté de 33 %

Forcé de suivre des battements de métronome pour l'enregistrement sur ordinateur, A.S. s'est habitué au battement 2+3, tout en précisant que le son du métronome ne lui facilitait pas la tâche comme l'aurait fait un *tanburag* ou un *dholak*.

En revanche, d'autres musiciens consultés à Karachi se montrèrent beaucoup plus souples et n'eurent aucune difficulté à jouer avec un métronome électronique dont la fonction *swing* donnait, entre longue et brève, les rapports 63 % (ce qui correspond à peu près à 9 + 5) ainsi que 65 % et 6 % qui correspondent à deux formes arrondies du rapport 1 + 2, ou ♩ + 𝅗𝅥, soit un 3 temps juste[5]. Contrairement à A.S. ils semblaient considérer que tous ces différents contrastes rythmiques étaient également viables. De fait, bien que certains airs puissent se jouer sur une battue presque régulière à trois temps, le joueur de vièle *sorud* reste libre de suivre ses propres nuances rythmiques. (Dans la pratique, l'analyse de la saisie Midi sur ordinateur montre bien l'élasticité de la ligne mélodique même sur la battue à 2+3. Cela est d'autant plus facile que la mélodie est extrêmement ornée et jouée à l'archet.) Il semble par ailleurs que les contrastes de durées des «pseudo trois temps» soient beaucoup plus difficiles à réaliser sur un tempo rapide. Dans de nombreux enregistrements réalisés avec un sorudiste de Torbat, les airs en «pseudo 3 temps» sont d'abord battus en 5, puis en s'accélérant, l'impression de claudication initiale s'estompe et l'on a bien l'impression que le rythme devient régulier.

---

[5] A titre indicatif, le rapport 4+3 correspond à 57 sur cent et le 3 +2 à 60 sur cent.

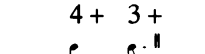
Le pseudo 5 temps

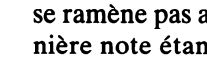
Le cycle Patal panjag est un 5 temps bien distinct du « vrai 5 temps », *produit par une décomposition claire et nette des temps.*, que l'on trouve au Tadjikistan selon une formule mélodico-rythmique similaire témoignant des connexions au sein de la large famille des musiques iraniennes, soit : bum tak / bum tak + = sol# la / sol# la + / Dans le système du *tanburag*, si certains musiciens frappent seulement 3 temps, les plus qualifiés jouent ce rythme en cinq frappes, mais inégales, ou affectées d'un « groove » particulier :

428, 326, 425, 327, 294, qui rapporté à 100 donne les rapports :
100, 76, 100, 76, 68 .

Ou encore en arrondissant :

4 + 3 + 4 + 3 + 3 ou 4+ 3 /+ 4 + 6 = 17 —> 7 + 10 . Soit :

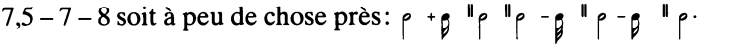


Bien entendu, envisager les durées d'une manière purement quantitative n'amène à rien. Il ne semble pas non plus justifié de voir dans cette interprétation une combinaison de noires et de croches pointées, comme une combinaison d'aksak. Il faut tenir compte de la structure interne du rythme constituée d'une partie courte + une partie longue. En revenant aux valeurs initiales précises on a alors : attaque 1 et 2 = 754 ; attaque 3,4,5 = 1046, soit un rapport assez précis de 100 / 138, ou encore de 80 à 110, soit . Le rapport 7/10 découlant des mesurements est aussi acceptable, si bien que, dans tous les cas, ce « 5 temps » ne se ramène pas au rapport 2 + 3 ( ) Il commence « normalement » mais, la dernière note étant raccourcie, on ne parvient pas tout à fait au rapport 2 / 3 ou 100 / 150, ou 80 /120. Même si l'on rallonge un tout petit peu la dernière frappe :  , on arrive pas d'avantage à une formule simple. Le rapport réel 754 / 1046 peut bien s'arrondir à 3 + 4, soit une division correspondant à un 7 temps, mais rien dans la structure interne ne permet de conclure à une organisation en sept, même avec des frappes prolongées ou raccourcies. (Du reste, les Baloutches ont un autre 7 temps qui ne présente guère d'ambiguïtés, soit :) Néanmoins, les deux parties comportant les frappes 1+2 et 3+4 sont identiques et en réduisant ces valeurs à une blanche, le rythme peut s'écrire :

En accentuant les contrastes, et tout en respectant les hauteurs des notes, les accentuations et mouvements du *tanburag*, le cycle Patal peut aisément dériver en un « pseudo 7 temps » (appelé Sâsuli Khorâsâni) assez courant dans les chansons de cette région, que nous analyserons plus loin. En effet :

En pratique, cela veut dire qu'il est assez aisé de jouer certains airs en « pseudo 5 temps » (Patal) dans ce « pseudo 7 temps » (Sâsuli) et vice versa. Dans certains cas, il est même difficile de décider si une mélodie est jouée en 7 ou 5 (en Patal ou Sâsuli). Ainsi A.S. a joué et chanté, sans métronome, d'une

manière que l'on peut aussi bien battre 2+3 que 3 + 4. D'une mesure à l'autre, les battues étaient moins régulières, ce qui était peut-être dû au fait que le musicien chantait en même temps. Quoiqu'il en soit, *on y retrouve une fois de plus des valeurs décroissantes ou une accélération:*

37 – 33 – 31 – 29 – 33, soit, en ramenant la valeur 33 à 100:
111 – 100 – 93 – 100 – 87 ou, en ramenant la valeur 33 à 80 (= blanche): 8,9 – 8 – 7,5 – 7 – 8 soit à peu de chose près: 

Dans un tempo aussi rapide (blanche= 75), ces différences peuvent paraître négligeables. Toutefois, elles ne sont pas dénuées de pertinence, sinon, il aurait suffit de donner une battue de 5 temps réguliers pour satisfaire le musicien.

Malgré ces ambiguïtés, on peut dire que le rythme tel qu'il est énoncé par le *tanburag* est en «5 temps», mais *des temps qui s'accélèrent*, comme c'était le cas du «pseudo 3 temps». Le taux d'accélération entre les deux moitiés du cycle (2 et 3) est d'à peu près 9 %. On n'a pas pu vérifier auprès des informateurs la pertinence de cette irrégularité (que A.S. avait soulignée dans le cas du «pseudo 3 temps»), mais l'accélération est telle que dans certains exemples, on entend vraiment une battue à deux temps symétriques monnayée en duolet + triolet avec une hémiole:

Curieusement, aussi bien dans la subdivision en 3 + 4 qu'en 2 + 3, l'interprète procède à peu de chose près au même découpage. Sur une mesure de 0,66 s., les frappes se répartissent en moyenne ainsi:

5 temps	277	232	152 centièmes de seconde,	total 661
7 temps	280	237	150 " "	total 667

(La différence de 6/1000^{e} de secondes entre les totaux est imputable aux erreurs de manipulation.)

Rapportés à une valeur de 100 pour la mesure entière, on a les rapports

420	350	230
424	360	227 ou, en laissant de côté la 3^{e} frappe:
420	580	(5 temps: 2+3)
424	587	(7 temps: 3+4)

Compte tenu du taux d'imprécision des mesurements, *on peut conclure qu'il n'y a aucune différence pertinente entre les deux divisions.* Il n'y a à cela rien d'étonnant si l'on considère que la différence théorique entre le rapport 2/3 et le rapport 3/4, exprimé sur une mesure d'une seconde est infime:

2/3 = 0,400 /0,600 3/4 = 0,428 / 0,570, soit un décalage de l'ordre de 3 centièmes de seconde dans une cellule d'une seconde !

Par ailleurs on a testé une battue rapide (mesure = 90, soit 0,66 seconde pour trois frappes) simultanément avec un métronome subdivisant la mesure en deux temps (ou deux attaques) inégaux de rapport 3 + 4 («7 temps»), et de rapport 2 + 3 («5 temps»). Dans les deux cas, ainsi que dans la pulsation métronomique en 3 temps réguliers (marqués 1 + 2), il était impossible de saisir à l'oreille un

décalage quelconque entre les attaques du *tanburag* et du métronome[6]. Dans ces conditions, on comprend que même l'analyse la plus fine ne peut distinguer de différence pertinente à un tel tempo. C'est pourquoi, si A.S se montrait si exigeant dans les tempo plus lents, il n'avait aucune difficulté à caler ses frappes dans des battues métronomiques aussi distinctes théoriquement que 1 + 2 , 2 + 3 ou 3 + 4.

Glissement et accélération de pseudo 3 vers pseudo 2

A ce stade, il faut oublier un peu les chiffres et rendre compte de l'impression subjective de la battue en «pseudo 3 temps». Réglons un métronome électronique de manière à obtenir trois pulsations de valeur 5, 4, 3 = 12 en accentuant les attaques d'une manière proche de celle du *tanburag* soit aigu-aigu-grave (ce qui techniquement est très facile à programmer). A l'écoute des bips, l'oreille ne parvient pas à structurer le rythme d'une manière rationnelle (par addition ou division), et après un moment de flottement on a l'impression que le rythme s'organise en deux temps quelque peu «swingés», avec éventuellement en plus un décalage du premier temps, soit: ♪♪♩𝄀♪♪♩ au lieu de ♩.♩♪.

Cette impression se retrouve dans certaines interprétations de *tanburag*, lorsque le tempo s'accélère. Il est possible que la dérive vers un deux temps soit due à des contraintes techniques. On perçoit bien un décalage entre le *sorud* et le *tanburag*, ce qui signifie que l'impression est fondée. Et si elle est fondée là, *c'est bien qu'elle existe déjà potentiellement* quand la battue est rigoureusement calée sur un rapport 5, 4, 3 ou analogue. Ainsi le «pseudo 3 temps» apparaît de surcroît comme un rythme fondamentalement ambigu.

Entre 2 × 7/16 et 4/8

Malgré l'aspect évident des autres rythmes baloutches, leur analyse précise révèle une fois de plus leur caractère irrégulier, bien loin d'une battue métronomique. Ainsi, dans ce que A.S. considérait comme un «quatre temps», chaque cycle comporte quatre frappes dont la moyenne donne en centièmes de secondes: **30 – 23 – 17 – 22,** ce qui ramené à 100, donne: 100 – 76 – 56 – 71, ou ramené à 120 (= 𝅗𝅥.): 120 – 92 – 68 – 90. Si l'on arrondit ces valeurs en ramenant la frappe la plus brève à une unité, on obtient 120 – 90 – 60 – 90, soit: ♩.♩♪♩ Il s'agit là d'une configuration classique de 4 temps syncopés: 3 + 3 + 2. Toutefois, la réduction de la 3e frappe de 0,17 à 0,1 est discutable, et il serait plus rationnel

[6] Les chiffres vérifient l'étonnante synchronicité de la battue et du métronome: les décalages ne dépassaient jamais 0,004 secondes, soit une précision du 250e de seconde. La durée de la pulsation du métronome n'excédait pas 0,04 secondes, et les pics de la battue se situaient dans la même fourchette.

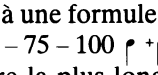
de l'arrondir soit à 0,2 soit à 0,15. Dans le premier cas (0,2 au lieu de 0,17), toute la structure du rythme est modifiée pour donner : 3 + 2+ 2 + 2 = 9, soit ♩. ♩ ♩ ♩ Dans le second cas (0,15 au lieu de 0,17), on a ♩. ♩ ♪. ♩

A.S. a réalisé verbalement ce rythme sur les syllabes:

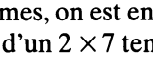
Dil pa ti ta / Dil pa di dim, correspondant aux valeurs moyennes:
0,29 – 0,27 – 0,17 – 0,22 / 0,25 – 0,22 – 0,19 – 0,23 secondes, soit:
0,95 + 0,90

La première moitié de cellule est un peu plus longue que la seconde, (0,95 / 0,90), mais chacune est constituée de: – 2 notes de durées égales, – d'une note de durée nettement inférieure, d'une première note, un peu plus longue.

On retrouve donc le principe de l'accélération, au sein de chaque cellule ainsi que d'une cellule à l'autre. Cependant, la troisième note semble trop courte pour être assimilable aux autres. Par rapport à une durée théorique de 100, correspondant à 1/8 de la durée de la cellule, les proportions des différentes attaques sont les suivantes: 126 – 117 – 74 – 95 / 108 – 95 – 82 – 100, ou en simplifié: 125 – 115 – 75 – 100 / 110 – 100 – 80 – 100

A quelle figure simple ramener une telle configuration? Il faut arrondir beaucoup pour réduire les deux moitiés à une formule parfaitement symétrique telle que 125 – 100 – 75 – 100 / 125 – 100 – 75 – 100 

Il reste donc un écart de 50 % entre la plus longue et la plus courte des frappes, de sorte que ce «pseudo 4 temps» ne peut en aucun cas se ramener à une battue régulière. Si l'on regroupe les segments par deux on a:

pa 240 + *ti ta* 175 / *dil pa* 220 + *di dim* 180, soit un rapport de pour la 1re moitié de la mesure, et, pour la seconde, un rapport légèrement moins contrasté  . En d'autres termes, on est en présence d'un 4 temps se rapprochant de 2 × 7 temps ( ) ou d'un 2 × 7 temps qui se fluidifie en 4/8, soit à peu près

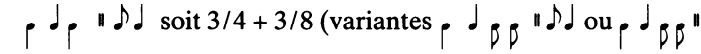
Ce rythme correspond à un mètre très courant de la poésie arabe et persane, appelé Rajaz - - ∪ -. Cependant, dans la musique baloutche, il se pratique dans le répertoire instrumental et non vocal. A.S. rapporte qu'il a mis en difficulté un excellent percussionniste *(doholak)* qui n'a pas été capable de le suivre dans l'interprétation de ce rythme, tandis que le tanburiste le suivait sans difficulté. Discutant de ce cycle avec des musiciens européens chargés de l'accompagner, il le définissait comme un 8 temps et non comme un 7 temps bien net (comme il en existe par ailleurs sur un tempo plus lent, insistant sur la différence entre ces deux formules. Si la différence est appréciable, on voit mal cependant en quoi cette formule peut se compter en 4 temps.

L'inégalité des durées supposées identiques, l'accélération ou le ralentissement au sein d'une mesure se pose probablement dans beaucoup de musiques. Même des mesures apparemment très simples et bien carrées sont parfois curieusement gauchies par les interprètes, comme un cercle fait à main levée. Le fait que l'on préconise de jouer la valse en 3 temps et demi relève de la même

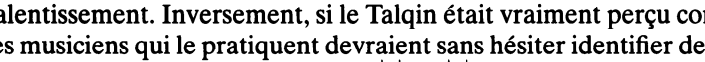
préoccupation esthétique. Avant de revenir à un autre problème rythmique propre à la musique baloutche, on présentera des données du même ordre concernant un rythme assez curieux et atypique, très répandu dans la musique d'art tadjike et ouzbèke.

MESURES DU CYCLE CLASSIQUE OUZBEK-TADJIK TALQIN

Ce cycle *(osul)*, également appelé Talqin, Talqincha ou Chapandâz (selon le point de départ de la mélodie), est toujours transcrit


soit 3/4 + 3/8 (variantes

ou

Les musiciens d'Asie Centrale formés au solfège acceptent unanimement cette représentation. Pourtant à l'audition, on a souvent l'impression que la dernière note est plus longue, et que le cycle s'étend au delà de 9 temps, allant parfois jusqu'à 10. Des musiciens d'autres cultures, sentent parfois un ralentissement. Inversement, si le Talqin était vraiment perçu comme on l'écrit, les musiciens qui le pratiquent devraient sans hésiter identifier des rythmes similaires comme Ufar mevlevi turc:

ou le cycle des *dastan* ouïgour:

ou

Or des tests ont montré que les musiciens les plus expérimentés ne parvenaient pas à reconnaître ce genre de rythme, alors que d'autres également boiteux ne leur faisaient pas de problème. Il y a des raisons de penser que leur appréhension du Talqin n'a rien à voir avec ce que la représentation solfégique en donne, qu'elle est globale et synthétique et ne peut se ramener à une suite de valeurs proportionnelles noires + croche, comme c'est le cas d'autres rythmes moins difficiles.

Pour évaluer le décalage entre l'impression de l'écoute et la représentation théorique, il suffit d'analyser quatre interprétations du Talqin par des musiciens à l'autorité incontestable.

A. Chapandâz-e Navâ, par Nabiev et son groupe

La percussion joue

Mesures en standard SMPTE: 10 = 0,37 sec, 20 = 0,74 secondes, une formule rythmique entière fait environ 3 secondes

19 - 20 - 22 / 14 -23 total des 2 segments =	61 / 37 (théoriquement 60 / 30)
22 -24 - 26 / 14 -23	69 / 37
21 -23 -25 / 15 - 23	69 / 38 (théoriquement 34,5)
22 - 22- 24 / 15 - 23	68 / 38
21- 22 - 23 / 14 - 23	66 / 37 (théoriquement 33)

après 3 minutes

21-23 - 23 / 14 - 24	67 / 38
21- 20 -19 / 15 - 22	60 / 37 (théoriquement 30)
21- 22- 25 / 14- 22	68 / 26

On constate que presque toutes les mesures vont en ralentissant légèrement et que la croche est « trop » longue : 14 ou 15 au lieu de 10 à 12 théorique (calculé comme moitié de noire)

B. Talqin

Par Barno Is'hakova et son groupe (début du morceau). Mesures en 100e de seconde :

a) 90-90-100 / 54-91 = 280 / 143 ; b) 80-87-100 / 54-87 = 267 / 141; c) 76-83- 97 / 53-89 = 256 / 142; d) 78-88-98 / 53 -87 = 260 / 140 e) 80-88-94 / 55- 86 = 262 / 141 f) 72-87-92 / 56-81 = 251 / 137 g) 83-81-96 / 61-88 = 260 / 149 h) 78-88-96 / 56-87= 262 / 143 i) 82-95-85 / 60-86 = 262 / 146 j) 80-85-100 / 57- 87=265 / 144

Soit en moyenne : 262 / 143 (au lieu de 262 / 131 en théorie)

La première section de la première mesure est plus lente car le rythme se met en place, et la 6ème est plus courte en raison de la tension mélodique et du monnayage rythmique de la percussion. Si on néglige ces deux mesures, l'homogénéité de l'ensemble est remarquable.

On constate encore un *ralentissement progressif de la mesure*; la dernière noire n'est pas plus longue que la moyenne, mais la croche est plus longue.

C. Talqincha

Monajat Yulchieva et son groupe (début du morceau).
La percussion joue .

a) 73-87 - 91 / 130 (instruments) b) 70-80- 90 / 140 c) 74-82-97 / 140 d) 80-86-95 / 150 (entrée du chant) /e) 76-82-100 / 145 f) 80-87-98 / 140 g) 80-79-96 / 130 h) 76-90-100 / 140 i) 82-83-100/140 j) 75- 87-96 / 140 k) 86-81-100 / 140 l) 80-84-89 / 140 m) 80-84-100 / 156.

La moyenne est : 79-84-89 / 140, alors que la représentation théorique donnerait 93-93-93 /140 ou 84-84-84 / 126. Conclusion : la noire pointée est extrêmement stable ; 2) le rythme va en ralentissant régulièrement. La mesure n°2 en donne une belle illustration : 70-80-90 / 140 si bien que la deuxième section est égale à deux fois la première noire. Dans un cas comme celui ci, la représentation solfégique est aussi valable que , *de sorte qu'on passe d'un neuf temps à un 10 temps* (6+4 au lieu de 6+3), ce qui confirme l'impression subjective parfois ressentie.

D. Talqin en Navâ, par Nabiev et son groupe. La percussion joue

début + voix: a) 75-76-87 / 45-80 = 238 / 125; b) 72-77-83 / 50-81 = 232 / 131; c) 70-73-82 / 48-77 = 225 / 125; d) 68-83-88? / 51-80 = 239 / 131; e) 73-76-88 / 50-84 = 237 / 134; f) 71-80-85 / 52-82 = 236 / 134; g) 70-77-85 / 48-78 = 232 / 126; h) 70-80-83 / 51-83 = 233 / 134; i) 73-75-87 / 54-78 = 235 / 132; j) 77-75-87 / 57-73 = 239 / 130; k) 70-75-77 / 58-80 = 222 / 138

1. Le rythme va également en ralentissant régulièrement, avec toutefois quelques exceptions. Comme dans l'exemple B, la dernière noire n'est pas plus longue que l'avant-dernière. Elle est toutefois plus longue que la moyenne des noires de la première section qui est de 77. En conséquence *la première section est largement plus courte que la double de la seconde,* soit en moyenne: 23,3 / 13 au lieu de 26 / 13.

2. La durée théorique de la croche (déduite de la moyenne des noires) est de 38, mais en pratique, elle est largement plus longue qu'une demie noire: le rapport le plus près de 1 sur 2 est 48-77 ou 45-80; les autres rapports sont très loin: 57-73, 52-82, 50-81, 50-84. La moyenne des croches et de 51 (parfois 57, 58) soit environ 33 % de plus que la valeur théorique.

Conclusion des mesures. Toutes les interprétations marquent nettement un *ralentissement progressif* de la première section qui atteint son maximum avec la croche de la seconde section et qui se poursuit jusqu'au bout du cycle dans certains cas. Dans tous les cas, la croche est plus longue que la moitié de la durée moyenne des noires, et la seconde section est plus longue que la moitié de la première, ce qui ne correspond pas à la représentation théorique de ce cycle. Tous les musiciens interrogés persistaient à considérer ce cycle comme rigoureusement composé de 3/4 + 3/8, sauf un seul maître qui approuva notre analyse. Il battait bien la mesure comme on la transcrit, mais en insistant explicitement sur le ralentissement selon une formule à l'usage des élèves, dans laquelle la croche est ralongée:

bir	*ikki*	*üch,*	*/shashilma,*
soit un	deux	trois	ne presse pas

Commentaires. Il est douteux que les musiciens subdivisent mentalement les noires pour en tirer la croche de la deuxième section, même si les percussionnistes monnayent parfois une de ces noires (la troisième en général). Ils se représentent deux valeurs non proportionnelles: une longue et une brève, sans plus. Le ralentissement ne peut s'expliquer par le mouvement de la percussion (main gauche et droite, frappe au centre ou sur les bords); au contraire, le mouvement irait plutôt à contre-courant du rythme. Par contre, la place des sons graves désigne généralement en Orient le premier temps. Dans ces conditions le Talqin aurait pu être transcrit 4+2+3 ou 4+5 . C'est apparemment la structure des vers qui lui a donné son articulation.

Des rythmes ovoïdes

Si l'on compare un cycle rythmique à un cercle, comme le faisaient les anciens arabes, on peut considérer que l'unité centrale, l'axe d'organisation, est le point central du cercle. Dans le cas des rythmes comme ceux-ci, le cercle ne tourne pas rond en raison de l'asymétrie: il y a deux unités de temps, deux temps premiers, ou pour reprendre l'image, *deux centres* dans le cercle. Or un cercle à deux centres est tout simplement une ellipse (cf. figure). La rotation d'une ellipse (imaginons une roue en forme d'ellipse) donne cette impression de claudication que l'on retrouve dans les rythmes *aksak*. Quant au pseudo trois temps baloutche, il est constitué de trois unités de temps différentes, ce qui correspond, en toute logique, à un cercle qui posséderait 3 centres. La figure qui en résulte est comparable à celle d'un œuf. De fait, la formule «rythme elliptiques» pour les *aksak* et «rythmes ovoïdes» pour les rythmes de ce type apparaît tout aussi justifiée et parlante que celle de «cycle rythmique» *(dawr)* pour les formules classiques moyen-orientales.

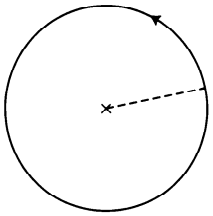


Fig. 1: cercle

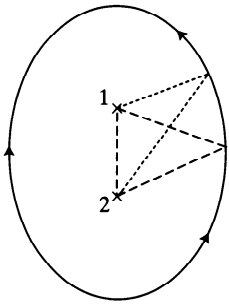


Fig. 2: ovale

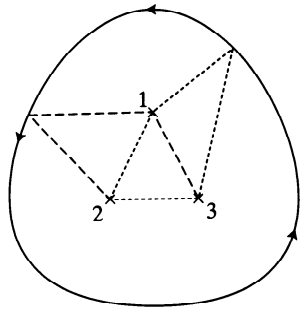


Fig. 3: ovoïde

Une anecdote sur les arts graphiques d'Asie Centrale illustre ce principe d'irrégularité. Les tentures brodées des Tadjiks et des Ouzbeks, connues des amateurs d'art, consistent en variations sur des thèmes circulaires: soleils, lunes, etc. Elles sont dessinées par une «desinger» avant d'être bordées par d'autres femmes et jamais une brodeuse ne conçoit elle-même le dessin. Un musicien tadjik raconte qu'il avait réalisé une composition graphique pour la donner à broder, mais quand il présenta son canevas à la spécialiste, celle-ci objecta que ses cercles n'étaient pas ronds *(kaj)*. Leur auteur protesta en démontrant qu'ils étaient irréprochables puisque réalisés au compas, mais la femme persistait à les trouver défectueux en les comparant aux motifs qu'elle dessinait elle-même. Or ses cercles à elle étaient tous dessinés à main levée et donc tous irréguliers défectueux ou asymétriques d'un point de vue géométrique, quoique plus pleinement ronds et plus parfaits d'un point de vue esthétique. Sa vision esthétique avait à ce point dominé sa vision rationnelle, qu'elle trouvait les cercles du compas tordus, et probablement aussi ordinaires et inexpressifs.

La problématique qui se dégage de ce type de rythme est la suivante: comment penser l'hétérogénéité, la discontinuité, la dissymétrie ? Notre culture

nous a à ce point imprégné de régularité qu'il nous paraît naturel de pouvoir saisir et reproduire une pulsation, un rythme régulier, symétrique, isochrone ou proportionnel, avec ses variantes. Confrontés à des cycles ovoïdes *(aksak)* nous les subdivisons en temps premier puis, pour les reproduire, nous les recomposons par addition: par exemple 3+4, 4+5 , etc. Il nous est extrêmement difficile de saisir de telles formules dans leur globalité, à moins que la difficulté vienne seulement de ce que nous appréhendons ces rythmes par le détour inutile de l'intellect. Un rythme régulier est-il par essence plus naturel? Le corps et les mouvements sont symétriques et il est très difficile de trouver dans notre environnement quelque objet qui ne soit pas symétrique, non seulement selon un axe mais selon deux ou trois. A l'écoute de l'horloge, nous organisons les pulsations en tic et tac, pas en trois temps. Dans ces conditions, battre des mesures de trois temps de longueurs inégales et non proportionnelles, tout en répétant ces inégalités d'une mesure à l'autre n'est pas aussi simple que de battre trois temps égaux. Si le jeu du *tanburag* constitue une spécialité professionnelle, c'est peut-être bien d'abord pour cette raison. L'impression générale subjective qui se dégage de ces rythmes est celle d'une *tension*, tout comme leur réduction à des valeurs isochrones leur enlève cette tension. Il faudrait vérifier si cette tension est bien ressentie aussi par les natifs[7], et si c'est le cas (comme on a des raisons de le penser), se pose alors la question de son origine. Au lieu de trancher le débat en plaidant pour le caractère naturel de l'asymétrie ou au contraire de la symétrie, il serait peut-être plus juste de considérer que la tension ne viendrait pas de la mobilisation de l'attention nécessaire pour gérer deux ou trois pulsations inégales au lieu d'une seule, mais, dans le cas des rythmes analysés, de *se tenir à égale distance d'une mesure régulière (3 temps) et d'un aksak (2+2+1),* ou encore dans le «pseudo 4 temps» entre un 4 temps et un 7 temps (voire un 5 temps).

Enfin remarquons que le fait que les irrégularités des pulsations se trouvent plutôt sur des battues de mesures organisées de manière asymétrique (3, 5 et 9) est au fond aussi naturel: l'irrégularité de la pulsation ne fait que souligner la dissymétrie de la mesure, comme c'est le cas dans les bonnes interprétations de la valse.

---

[7] Il ne fait aucun doute que le Talqin et ses dérivés est considéré comme difficile par les musiciens, tout comme le «pseudo sept temps» baloutche. Le terme *talqin* (de l'arabe «conviction») a en Asie Centrale le sens de *dhikr*, concentration et dévotion par la répétition verbale ou mentale d'une formule sacrée, pratiquée par les soufis. Peut-être la concentration qu'il nécessite a justifié cette dénomination, à moins qu'il s'agisse d'un emprunt à des formules de *dhikr*, mais dans les deux cas, cela suggère une analogie entre l'ethos de ce rythme et une certaine forme de concentration ou d'attention.

«L'ACCENT BALOUTCHE» OU LA QUESTION DU PREMIER TEMPS

Il existe peut-être des fondements naturels à la dissymétrie, comme par exemple l'inégalité entre la droite et la gauche, *l'arsis* et la *thesis* qui pourraient être à l'origine des rythmes qui font problème. Pourtant, comme on va le voir ici, il semble qu'il y ait aussi des choix purement esthétiques qui vont à l'encontre des principes de la perception musicale.

Lors de mes premières recherches sur la musique baloutche, la question du premier temps ne se posa guère pour moi. Dans la tradition que j'étudiais (centre-ouest), il y avait bien quelques mélodies dont l'accentuation m'apparaissait syncopée lorsque les participants battaient des mains, mais ces mélodies (toujours dans le «pseudo 3 temps» examiné plus haut) étaient assez rares. En abordant les styles du Makrân pakistanais où ces rythmes sont beaucoup plus fréquents, il me fallut examiner cette question, et mes premières analyses, malheureusement publiées[8], vinrent conforter mon impression: la formule du *tanburag* s'articulait apparemment en trochée ♩ ♪ ‖ ♩ ♪ et non pas en ïambe ‖ ♪♩ ‖ ♪♩, soit / La mi sol# / et non / Sol# La mi /.

Cette conclusion découlait de la structure des mélodies (dont parfois à peine un quart des attaques se situe sur le temps fort), du mouvement de la main du tanburagiste, beaucoup plus ample sur le La que sur le Sol#, ainsi que des coups parfois frappés sur la caisse du *tanburag* et de l'accentuation du jeu du *benju* où le bourdon La est systématiquement marqué à cette même place. De plus il semblait logique que la consonance (et le relâchement de la tension induite par la dissonance) signale le premier temps (donc la noire dans le trochée, par ailleurs plus sonore que les deux autres. En outre tous les musiciens non baloutches à qui l'on pose la question entendent sans hésitation le 1er temps (c'est-à-dire le temps fort, celui qu'on marque par une battue) à la même place. Enfin mes analyses de coups d'archet portaient sur le jeu d'un musicien dont le style se révéla plus tard atypique. Ma façon de percevoir les choses fut entièrement remise en question par mon informateur privilégié, A. S., après une période d'hésitation et de confrontation pratique. Lorsque nous jouions ces pièces ensemble, nous étions parfois gênés sans comprendre pourquoi. Tout était à sa place, mais le sentiment rythmique était différent, et lorsqu'il frappait des mains, c'était immanquablement sur ce que je considérais être le 3^{e} temps.

Très souvent, lorsqu'on discute de ce problème précis avec des musiciens de toute origine, ils objectent que l'idée de temps fort est une pure convention et qu'il est indifférent de le placer ici ou là, du moment que le mètre est respecté. Ils suggèrent que le choix entre syncopé ou non syncopé est arbitraire, ou que le

---

[8] Structure du rythme dans la musique de transe du Baloutchistan, *Revue de Musicologie*, 76/2 (:213-225).
The Organization of Rhythm in Baluchi trance music, in M. P. Baumann, A. Simon, U. Wegner, eds: *European Studies in Ethnomusicology: Historical Developments and Recent Trends*, Wilhelmshaven, Florian Noetzel, 1992 (:200-212).

concept de premier temps n'a ici aucun sens. A ces arguments, il faut répondre que le problème devient incontournable lorsqu'il s'agit de frapper dans les mains: si l'on frappe deux fois par mesure (croche + noire) le débat reste ouvert, mais s'il faut se limiter à une seule frappe, comme le font les Baloutches, la place de la frappe est capitale et détermine tout l'effet: banal et redondant sur le 2e temps, syncopé et inattendu sur le 1er temps. Il est remarquable qu'au cours d'une écoute, lorsqu'on se sent sûr de la place du 1er temps, l'impression produite par les frappes à contretemps apparaissant au milieu du morceau est vraiment celle d'une *ouverture d'un nouveau plan rythmique, le passage d'une image sonore à une dimension à une image à deux dimensions,* du mono au stéréo, du plan au relief. L'effet esthétique est étonnant et comme disproportionné par rapport à la simplicité du procédé. En plus de cet argument esthétique, afin de couper court à toute discussion oiseuse sur la pertinence de l'idée de temps fort ou premier temps, il faut rappeler que même en dehors des battements de mains, la raison objective de l'importance du «sentiment juste» (le temps fort à la première place) est en rapport avec le *groove* de la pulsation d'accompagnement, qui comme on l'a vu, met tout le poids sur le premier temps, *non en intensité mais en durée.*

Devant la difficulté de découvrir le principe de cette rythmique et d'argumenter pour la valider, il est peut-être intéressant d'en établir les bases cognitives. Il faudrait parvenir à savoir si les Baloutches pensent ce rythme en *deux attaques indissociables* ou en *une attaque suivie de deux silences*. Le premier cas semble plus logique.

Il est possible que la question du premier temps ne se pose pas du tout pour les Baloutches, et qu'elle soit seulement empruntée au concept indien de *sam*. S'il s'agissait vraiment d'un premier temps, comment rendre compte du fait que certaines mélodies mettent davantage en valeur le 2e temps que le premier? Dans une mélodie de 10 notes (sur 12 temps) où seules 3 notes tombent sur le premier temps, peut-on encore parler de syncope? N'est-ce pas plutôt la battue (sur le «premier» temps) qui apparaît comme une syncope? Dans l'affirmative, c'est le sens commun, exprimé plus haut, qui l'emporte. Mais peut-être que l'essentiel n'est pas de désigner un «premier temps», concept étranger (emprunté à l'Inde, ou pour nous, à l'Occident), mais plutôt de *ne pas séparer* les deux attaques ♪♩, de les saisir comme un tout avec leur différence de timbre plus que d'accentuation, et de toujours repérer cette figure minimale de manière à bien synchroniser la mélodie sur la battue *tac tac (.)*: 1 2 (3), sans se soucier d'accentuation.

Si l'on s'en tient à une seule attaque il reste difficile de marquer certaines pièces, notamment rapides, sans un certain effort d'attention, et dans ces cas, *seule la battue des deux temps semble naturelle,* sans qu'il n'y ait plus à se préoccuper de «premier temps»[9].

---

[9] Une fois compris la structure profonde de ce rythme, il fallut habituer mon oreille à entendre et sentir le premier temps là où il était. Pour certaines pièces ce fut facile, mais pour d'autres la battue m'apparaissait toujours plutôt comme une syncope par rapport à un premier temps muet mais bien présent: *tac /(.) . tac / (.)* et non pas / *tac . . /* Après quelques années, ces questions ne me préoccupent plus en tant qu'interprète, néanmoins battre des mains dans ces pièces demande toujours un peu plus d'attention que dans les «rythmes carrés» pour ne pas se laisser happer par le 2e temps.

On connaît bien le test de perception visuelle du cube dessiné par ses arêtes seules, sans ombre: selon la manière de le regarder on le voit en relief ou en creux. Ce cas de figure s'applique à l'alternative 1er temps ou 2e temps (exclusif). Or il existe des figures pour lesquelles la double perception simultanée est possible et non exclusive. La bonne façon de percevoir ce paradoxe rythmique est peut-être là: percevoir deux premiers temps à la fois... Cela semble d'autant plus concevable que les *deux temps forts sont de nature différente*: le premier rythmique (avec frappe des mains), le second mélodique qui est souvent le plus accentué des trois dans le jeu du *tanburag*. En fin de compte, la difficulté de séparer mentalement les deux accents est *la démonstration empirique de la théorie qui voit dans les trois temps une forme fondamentale de rythme aksak.*

Remarques conclusives

Il faut enfin souligner le fait que le rythme à trois battues (qu'il s'agisse de 2 x 3 temps ou du «pseudo 5 temps»), malgré son allure syncopée pour les oreilles non habituées, est profondément liée au geste. La formule ^ ^ v est appelée en baloutchi *râst panjag*, qui signifie quelque chose comme «formule droite», «coup de main droit». Au Moyen-Orient, le terme «droit» est opposé à «gauche» dans le jeu de beaucoup d'instruments: il s'applique aux coups de mailloches du *santur* et aux coups de plectre (ou d'archet) des luths, désignant la frappe la plus forte, par exemple de haut en bas *(târ, rabâb*) ou le contraire *(tanbur, setâr);* le jeu des nacaires *naqara*, du tambour biface *doholak* et du tambourin *daf* également met en opposition la droite et la gauche dans des frappes qui diffèrent en timbre et en intensité. La gestuelle du *tanburag,* avec ses coups droits et gauches, semble étudiée pour qu'on ne confonde pas les rythmes entre lesquels les glissements sont possibles.

En dehors de la base rythmique immuable donnée par le *tanburag*, il convient de chercher par ailleurs s'il n'existe pas un substrat gestuel plus fondamental encore que le jeu de ce luth. Je ne l'ai pas trouvé dans le jeu des percussions ni dans les battements de main qui se limitent à une frappe. Par contre cela m'a sauté aux yeux le jour où un Baloutche me montra un mouvement de danse très simple consistant essentiellement en un petit pas: le pied droit frappe le sol deux fois, puis le gauche une fois, et ainsi de suite, formant trois battues plus ou moins régulières. Il ne faisait dès lors plus de doute que, pour reprendre la terminologie grecque, l'*arsis* se situant sur le pied gauche, la *thésis* ne pouvait être que la première frappe du pied droit. La pertinence des représentations rythmiques des Grecs apparaît par ailleurs dans la distinction entre pied ïambique (U -) et pied trochaïque (- U), qu'il faut prendre au pied de la lettre, à savoir: le premier temps étant marqué par le pied.

---

[10] De même, la majorité des mètres classiques persans utilisés dans la musique d'art commencent par un ïambe: U -

Il est possible qu'une des raisons de l'omniprésence du pied ïambique (∪ -) chez les Baloutches [10] et l'absence du pied trochaïque (- ∪) qui est au contraire largement dominant en Occident, soit lié au rythme de la langue. Dans les langues européennes on aborde l'essentiel, le mot, en passant par l'article qu'il n'y a aucune raison de stresser (sauf pour souligner le caractère unique de la chose); par contre dans les langues indo-iraniennes, le mot est énoncé de plain pied si l'on peut dire. D'où le pied ïambique ∪ - , ∪ - plutôt que trochaïque - ∪, - ∪.

D'un point de vue purement acoustique et esthétique, il ne semble pas que le ïambe soit moins naturel que le trochée, et nos difficultés à le saisir tiennent vraisemblablement à des habitudes culturelles: toute la musique ancienne occidentale use beaucoup plus du second, notamment dans les interprétations en valeurs inégales ou dans les répertoires de vénerie. Cependant, d'un point de vue gestuel, si le premier temps est celui où l'on «se pose» *(thesis)*, il semble naturel qu'en se posant *plus longtemps* que l'autre, il donne une plus grande impression de stabilité. Au contraire faire durer la levée *(arsis)* davantage que la thésis donne une impression d'instabilité et de précipitation.

Comme je m'étonnais un jour de cette façon déroutante de transformer des rythmes si naturels, A.S. répondit en souriant avec malice: «on est des Baloutches, quoi...» Cette tendance n'est peut-être pas étrangère au contexte ethnique et culturel des Baloutches: grand peuple nomade, non structuré en nation, circulant entre le Pakistan, l'Iran, l'Afghanistan et les Emirats du Golfe, volontiers dissident mais capable d'intégrer des éléments ethniques de toute origine, son espace existentiel correspond à ce que Deleuze et Guattari définissent qualifie d'«espace lisse» par opposition à l'«espace strié» des villes et des nations policées. Cela est encore plus pertinent pour les musiciens qui appartiennent au groupe des proto tsiganes *luli*. En prolongeant cette opposition dans la sphère du temps, on est tenté de qualifier la rythmique baloutche d'hétérogène («lisse»), non pas seulement du fait que les mesures en sont variables et les tempos élastiques, mais du fait de l'hétérogénéité du *tactus* lui-même: du fait que les cellules rythmiques ne se laissent pas réduire à des valeurs égales et homogènes obtenues par division d'un mètre ou par multiplication (ou addition) d'un temps premier. Enfin, ces cellules rythmiques reproduisent au niveau microcosmique et à l'infini ce mouvement d'accélération, cette ligne de fuite par laquelle les Baloutches ont choisi de se définir.

RESUMÉ

Cet article analyse les subtilités rythmiques qui font la spécificité de certaines musiques, et qui sont d'une extrême importance pour les praticiens de ces musiques. Les exemples sont pris aux traditions professionnelles baloutche et tadjik-ouzbek, mais on peut en trouver de semblables dans de nombreuses cultures. La valse bien jouée en est un. Une analyse fine montre que les «trois temps» des Baloutches comporte en fait *3 valeurs décroissantes ou une accéléra-*

tion au sein de chaque mesure, tandis que le « neuf temps » tadjik-ouzbek, transcrit en 4 noires et 1 croche , ralenti au point de compter « dix temps ». A ce stade, le décompte des temps n'a plus aucune pertinence, ce que l'on démontre à partir de quelques rythmes fondamentalement ambigus qui peuvent glisser entre 3 et 5, 5 et 7, 7 et 8 « temps ». Mathématiquement du reste, la différence entre un rapport 2+3 ou 3+4 est trop fine pour se laisser percevoir sans un monneyage approprié.

Dans certains rythmes il y a deux unités de temps, deux temps premiers, ou pour reprendre l'image traditionnelle du cercle, *deux centres* dans le cercle. Or un cercle à deux centres est tout simplement une ellipse dont la rotation donne cette impression de claudication que l'on retrouve dans les rythmes *aksak*. Dans le cas de la musique baloutche, on a affaire à trois unités de temps différentes, ce qui correspond, en toute logique, à un cercle qui posséderait trois centres. La figure qui en résulte justifie le qualificatif de « rythmes ovoïdes ».

Comment dès lors penser l'hétérogénéité, la discontinuité, la dissymétrie ? Un rythme régulier est-il par essence plus naturel ? Il semble que la tension induite par ces rythmes (utilisés notamment pour la transe) ainsi que l'attention nécessaire pour gérer deux ou trois pulsations inégales au lieu d'une seule, pourrait venir de *la difficulté de se tenir à égale distance d'une mesure régulière (3 temps) et d'un aksak (2+2+1)*, ou encore entre un 4 temps et un 7 temps (voire un 5 temps).

La fin de l'article discute de la notion de syncope à travers un exemple particulièrement déroutant où ce qui apparait comme un pied trochaïque (- ∪ / - ∪) se révèle être saisi par les natifs comme ïambique (∪ - / ∪ -), ce qui contrairement à ce qu'on peut en dire, change du tout au tout. Mais à part la place du premier temps, que saisissent exactement les Baloutches ? Peut-être *deux temps forts de nature différente* : l'un rythmique (avec frappe des mains), le second mélodique.

ABSTRACT

Ovoid rhythms and cycle quadrature. *This paper analyses the rhythmical subtleties that account for the specificity of certain types of music and that are of prime importance for musicians. Examples have been taken from the Baluch and Tajik-Uzbek traditions although one may find similar examples in other cultures. Well played Waltzes are one. Subtle analysis shows that the Baluch "three beats" includes three decreasing values and acceleration within each measure, whereas the Tajik-Uzbek "nine beats" transcribed by 4 crotchets and 1 quaver, slow to the point of including "ten beats". At this point, the breakdown of beats loses all relevance, this being shown by some fundamentally ambiguous rhythms which may slide between 3 and 5, 5 and 7 and 7 and 8 "beats". Moreover mathematically, the proportionate difference between 2+3 or 3+4 is too subtle to be noticed without the necessary skills.*

In some rhythms there are two beat units, two primary beats, or to take up the image of a circle, two centres in the circle. So a two centred circle is quite simply an

ellipse, the rotation of which gives an impression of "limping" that one observes in the aksak rhythms. In the case of the Baluch music we are dealing with three different units of time, which quite logically correspond to a circle which would possess three centres. The resulting figure justifies the qualifier "ovoid rhythms".

How should one therefore consider heterogeneousness, discontinuity and dissymmetry? Is not a regular rhythm by its very nature, "natural"? It would seem that the tension induced by these rhythms (used particularly for trance) plus the attention necessary to manage two or three unequal "beats" instead of only one might stem from the difficulty involved in maintaining an equal distance between one regular measure (3 beats) and an aksak (2+2+1), or even between 4 beats and 7 beats (or even 5 beats).

The end of the paper addresses the notion of syncopation through a particularly unsettling example where what appears to be a trochaic foot (- ∪ / ∪ -) is seen to be perceived of by native musicians as iambic (∪ - / ∪ -), which contrary to what one might say changes things entirely. Apart from the first beat, what exactly do the Baluches really perceive. Perhaps two strong beats of a different nature: one rhythmical (hand clapping) the other melodic.

STRUCTURE, MOUVEMENT, RAISON GRAPHIQUE
Le modèle affecté

Jean-Pierre Estival et Jérôme Cler

La gestion du temps dans l'acte musical connaît d'infinies variations selon les cultures ou les territoires où elle se réalise. Le sens commun et l'histoire de la recherche nous ont habitués à la constitution de non moins fermes territoires ethnomusicologiques – américanistes, orientalistes... qui ont été développés tant dans la quête d'une *Erklärung* des réalités musicales que dans un souci d'autonomisation des champs au sein de la discipline. Notre propos n'est pas ici de mélanger à tout prix le rhum et le rakı – ce qui provoque, comme chacun le sait, de forts embarras hépatiques – mais de montrer comment deux gestions du temps, dans deux mondes sonores éloignés, peuvent être éclairées par une sorte de jeu de miroirs. Ce texte bipolaire est en effet le fruit d'une réflexion engagée par les auteurs de façon informelle depuis de nombreuses années.

Travaillant en des régions du monde radicalement éloignées, géographiquement et culturellement, nous nous sommes toujours rejoints dans une interrogation commune sur le sens de l'irrégularité rythmique, et surtout sur le bien-fondé de la quantification de cette irrégularité. Nous avions le sentiment que nos deux champs d'études étaient complémentaires, illustrant la même problématique. C'est sur ce point de rencontre que nous avons choisi d'écrire ici. Du texte qui va suivre, l'introduction et la conclusion sont communes et encadrent deux exposés, écrits par chacun d'entre nous sur son propre terrain.

Un point central de ces questionnements concerne les relations complexes entre la performance et sa notation. Nous traiterons de deux formes musicales, cubaine et turque[1], déjà décrites par l'ethnomusicologie, mais où la performance et l'apprentissage restent fondamentalement liés à la tradition orale. Chacune de ces formes semble répondre à une logique différente : des développements rythmiques qui s'expriment de façon horizontale et linéaire pour la Turquie, et une intrication polyrythmique d'aspect vertical dans les musiques afrocubaines.

Quels sont alors les liens entre une notation solfégique et la production sonore que nous pouvons aujourd'hui appréhender directement grâce aux outils modernes de mesure ? Plus largement, notre propos s'inscrit dans la construction de problématiques liées à une anthropologie cognitive de la musique. Nous interrogerons dans ce but aussi bien des faits mesurables de la production musicale

[1] Jérôme Cler a développé plus spécifiquement la troisième partie et la conclusion, alos que Jean-Pierre Estival a traité des aspects généraux de la première partie et de la *rumba*.

que des catégories culturelles comme la *clave* ou la notion de territorialité dans les rythmes aksak.

Ajoutons qu'un point commun, non négligeable, existant entre nos deux objets d'étude, est la nature essentiellement *chorégraphique* des rythmes analysés: mais cette étude ne prendra pas en compte la danse elle-même et ses interactions avec les « énoncés » rythmiques que nous étudierons: ce pourrait être l'objet d'un livre entier.

Enfin, chacun des auteurs considère plus ce travail comme une étape méthodologique nécessaire que comme un aboutissement: les études territoriales sur le rythme aksak ou sur la *rumba* connaîtront, nous l'espérons, d'autres développements. Nous commencerons par préciser des points de terminologie, puis par évaluer quelques unes des conséquences de l'utilisation de l'écriture solfégique dans la notation des musiques qui nous occupent.

PROLÉGOMÈNES

1. Définitions et aspects théoriques

Le but de ce chapitre n'est pas d'ébaucher une théorie générale, mais de donner les éléments analytiques qui nous permettront de développer nos arguments concernant la *rumba* dans son territoire havanais et les formes de type aksak dans le sud-ouest anatolien.

Il ne s'agit pas non plus de faire une exégèse historique et généralisante de nombre de termes (rythme, mètre, métrique, mesure, accent...) qui ont été utilisés selon des acceptions différentes tout au long de l'histoire de la musicologie ou de l'ethnomusicologie[2]. Nous avons besoin dans un premier temps de définir **localement** quatre termes: **période**, **pulsation**, **formule-clé** et **rythme**. Les travaux de Simha Arom (Arom 1985: 409) ont précisé les deux premiers, dans des acceptions qui conviennent fort bien à nos affaires.

Une **période** y est définie comme: « une boucle de temps fondée sur le 'retour de semblables à des intervalles semblables' (Moles 1968, cité par Arom, *ibid.*) ». La période est donc une durée, de longueur fixe ou quasi-fixe, qui structure à l'identique la segmentation temporelle d'une pièce. Nous ajouterons ici que c'est la plus petite durée qui remplit cette condition.

Une **pulsation** est définie pour sa part comme: « un étalon isochrone constituant l'unité de référence *culturelle* pour la mesure du temps.» Nous ajouterons que la durée de la pulsation est strictement inférieure à celle de la période. Le caractère isochrone de la pulsation nous semble essentiel. Il permet de distinguer la pulsation de la formule-clé, que nous définissons maintenant.

---

[2] C'est une tâche qui dépasse largement le cadre de cet article. En outre, les définitions que nous donnons ici, ou plutôt les variables que nous utilisons, ont un caractère nettement territorial, sans prétention à une portée générale.

Ce que nous appelons **formule-clé** est l'étalon constituant l'unité de référence culturelle pour la mesure du temps. La durée de la formule-clé est inférieure ou égale à celle de la période.

Un **rythme** est un agencement d'événements – à caractère horizontal et/ou vertical – au sein d'une même unité périodique. C'est un ensemble constitué de quatre classes d'éléments:

- une **séquence temporelle des événements:** c'est l'inscription de la succession des sons sur l'axe du temps;
- une **séquence d'organisation des dynamiques:** la dynamique est une dimension physique de tout son. On notera ici seulement les oppositions de dynamique (son accentué / son non accentué) qui participent de l'organisation générale de la période;
- une **séquence d'organisation des timbres:** comme pour les dynamiques, on notera ici seulement les oppositions de timbre qui participent de l'organisation générale de la période;
- une **mélodicité:** c'est un aspect particulier des deux classes précédentes: certaines oppositions de dynamiques et/ou de timbres relèvent d'un aspect proprement mélodique, repéré comme tel par la culture.

Plutôt que de définir un polyrythme comme un agencement de n rythmes au sein d'une même unité périodique, nous préférons considérer qu'un rythme peut faire l'objet d'une présentation en différentes **parties**, chacune d'entre elles regroupant des éléments de chacune des classes. Nous dirons alors que le rythme en question présente un **caractère polyrythmique**. Nous introduirons en outre la notion d'**intrication**, qui exprime le caractère interactif de la performance.

Si nous postulons la pertinence culturelle de cette définition, il devient clair que ces quatre classes d'éléments ne sont pas nécessairement actualisées en permanence et simultanément dans un rythme: les dynamiques peuvent être égales, les timbres peuvent être identiques, le caractère mélodique peut être neutralisé...

2. Notation solfégique, raison graphique

La notation des musiques traditionnelles en ethnomusicologie a pour but essentiel de donner un support écrit au travail analytique qui s'en suit nécessairement. Il faut donc utiliser une représentation graphique, une écriture, de la performance musicale, ou de façon plus restrictive, du seul objet sonore (Nettl 1964). Avec Rouget, nous réaffirmerons de surcroît que «toute transcription est inévitablement marquée par les présupposés, conscients ou non, du transcripteur ou, ce qui revient au même, par le programme de la machine à transcrire, et qu'en conséquence toute représentation de la musique ainsi obtenue reste à quelque degré interprétative» (Rouget 1981: 5).

Ce problème de la notation est une constante dans l'histoire de la discipline (England 1964) et l'écriture solfégique est le code le plus courant pour noter les hauteurs aussi bien que les rythmes. L'historique et les problématiques liées à la transcription et à la notation des musiques de tradition orale par les Occidentaux – ou par la science occidentale – mériterait au moins un ouvrage de synthèse de plusieurs centaines de pages; notre propos, infiniment plus modeste consistera d'abord à rendre compte de certaines conséquences de la «raison graphique» dans la notation de certains rythmes. Nous entendrons par raison graphique solfégique (en référence à Goody 1979 et 1994) l'ensemble des processus et des déterminations – conscientes ou non – qui conduisent à passer d'un flux sonore continu, perçu oralement, à une forme écrite solfégique.

Notre propos sera, dans un premier temps, de comparer les écritures solfégiques des parties fondamentales de la *rumba*, et de certains rythmes aksak, avec des mesures précises de durées que nous avons obtenues grâce au sonagraphe. Le sonagramme[3] est une image du son qui fournit les hauteurs, les durées et les dynamiques. Entre l'écriture et la fine résolution que permet l'usage de cet appareil, nous tenterons de dégager des éléments de cette raison graphique musicale.

Nous n'ignorons pas que l'utilisation d'appareils électroniques pour noter le fait sonore a été critiquée, essentiellement pour des raisons de trop grande précision qui ne permettrait pas de distinguer les informations pertinentes de celles qui ne le sont pas (Nettl 1964, Arom 1985). Nous répondrons que l'enquête ethnographique approfondie, auprès des mêmes musiciens, permet justement de déterminer les traits culturellement pertinents.

Avant d'aborder les exemples concrets, il nous paraît maintenant nécessaire de rappeler brièvement quelques propriétés formelles élémentaires de notre système solfégique de notation.

Nous ne cherchons pas ici à remettre en cause l'utilité pratique de la notation solfégique dans la transcription des musiques afrocubaines, ou des rythmes qualifiés d'aksak: L'écriture sur portée a, en tout état de cause, l'immense intérêt d'être un code (le seul) universellement employé en ethnomusicologie, et particulièrement pour les musiques qui nous intéressent. Il s'agit plutôt d'expliciter certaines des conséquences intrinsèquement liées à l'utilisation de cette notation, dans les deux cas spécifiques qui nous occupent.

Pour évoquer la topologie induite par une écriture solfégique habituellement employée en ethnomusicologie, nous reprendrons l'expression «striage régulier» (Assayag 1996). Il s'agit en l'occurence d'une discrétisation de l'axe temporel, où les valeurs peuvent être des multiples entiers de l'unité minimale (souvent dans notre cas la croche ou la double croche), ou des valeurs rationnelles simples produites à partir de cette durée-unité. On appelle quantification l'approximation de valeurs quelconques issues du flux sonore par des valeurs discrètes représen-

[3] Son usage est maintenant très fréquent en ethnomusicologie et nous ne pouvons citer ici toutes les références. En ce qui concerne notre sujet, nous devons néanmoins mentionner les travaux de Mireille Helffer qui a mis en parallèle les notations occidentale, tibétaine et sonagraphique (par exemple, Helffer 1994:58).

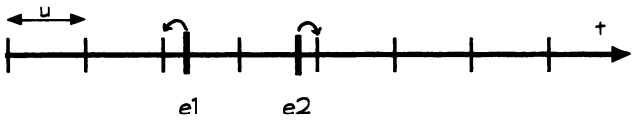


Fig. 1

tables à l'aide du solfège. Par exemple, dans la Figure 1, les deux événements e1 et e2, situés dans le continuum sonore, sont associés à l'unité la plus proche. On passe ainsi de valeurs quelconques à des valeurs discrètes, selon un principe d'approximation. L'écriture solfégique associe un code à des combinaisons d'unités minimales. En considérant, par exemple, *la croche comme unité minimale*, on peut obtenir les valeurs suivantes:

- la noire pointée: «événement dont la durée est la somme de 3 unités minimales (croches)»
- le triolet de croches dans une noire: «3 événements équidistants dans l'intervalle défini par la somme de 2 unités minimales».

On peut ainsi combiner des subdivisions ternaires à des regroupements binaires de la durée-unité, ou l'inverse. On peut certes considérer des fractions plus complexes (unités minimales de plus en plus petites, quintolets, etc.), mais elles sont de fait peu utilisées dans la transcription des musiques qui nous intéressent, et leur généralisation rend vite la partition illisible, compliquant d'autant l'analyse.

Assayag a de surcroît évoqué le fait (Assayag 1996) que la transcription automatique des durées posait plus de problèmes que celle des hauteurs, en particulier à cause de la modification fréquente des quanta (valeur temporelle des notes, des périodes...) au cours d'une pièce[4]. Autrement dit, les valeurs temporelles dont la longueur ne correspond pas à la striation régulière deviennent de plus en plus difficiles à noter au fur et à mesure qu'elles s'écartent des références isochrones (valeurs minimales, variations de tempo), et du cadre temporel (périodes, mesures...). Que cela se fasse d'oreille, à l'aide d'appareils de mesure ou automatiquement, le passage du flux sonore à la transcription solfégique suppose donc la définition d'au moins une unité minimale (et de ses propriétés), associée le plus souvent à la définition d'un système périodique. Ainsi, les musiques qui nous occupent ont-elles été transcrites à partir d'unités minimales

[4] Rappelons au passage que les processus d'interprétation d'une pièce écrite dans la musique occidentale produisent des valeurs temporelles distinctes de leur durée théorique définie par l'écriture: des travaux sur la valse viennoise montrent que ces valeurs peuvent même en être fort éloignées (Bengtsson 1972). Dans le cas du jazz, l'exposition d'un thème (sans parler des chorus improvisés) s'éloigne beaucoup des valeurs indiquées par la notation. Nous sommes néanmoins, dans ces deux cas, dans le cadre d'une appropriation par des interprètes de musiques écrites, où la partition joue le rôle de support à l'apprentissage et à la réalisation de la musique. En ce sens, nos problématiques sur la notation de musiques qui se passent, dans leur contexte, de tout support écrit, sont différentes.

(souvent la croche ou la double croche dans notre graphie), regroupées dans des temps binaires ou ternaires (à Cuba), et dans des systèmes périodiques à 7 ou 9 unités (pour les rythmes aksak). Le fait que ces représentations solfégiques ne rendent qu'imparfaitement compte de la réalité du flux sonore a déjà été évoqué, comme nous allons le rappeler dans un exemple:

A Cuba, l'aspect binaire ou ternaire de la division du temps est une question que l'on a posée à propos de certaines formes afrocubaines, lorsqu'on les a transcrites (Pérez Fernandez 1986). La pulsation est-elle divisible en deux ou trois parties *égales?* Nous voudrions insister ici sur le fait que cette question est directement liée à la raison graphique qui nous invite à considérer les événements d'une façon soit binaire, soit ternaire. Notre système graphique de notation nous empêche de toute manière de représenter un événement comme relevant d'une division trop complexe ou continue, ne servant- nous l'avons vu – qu'à alourdir excessivement le graphe pour un usage analytique. Un ethnomusicologue cubain (Alén 1986), après avoir proposé une division binaire de la pulsation du *catá*, et une division ternaire de la pulsation des *bula* dans la musique polyrythmique des tambours de *tumba francesa*[5], a noté:

> «Nous devons déclarer que ces relations sont seulement le produit d'une approximation de leurs vraies valeurs, dans le but de pouvoir les représenter avec les relations simples que nous offre la métrique musicale, le phénomène rythmique étant en réalité beaucoup plus complexe» (Alén, 1986: 89, notre traduction).

Cet auteur, qui a fait des mesures précises et des statistiques sur les parties rythmiques de l'ensemble d'un corpus[6], cède néanmoins à la raison graphique lorsqu'il écrit ces musiques sous une forme où la pulsation est divisée de façon soit binaire soit ternaire. Nous allons tout d'abord tenter de rendre compte de cette complexité en comparant l'écriture habituelle des rythmes de la *rumba* havanaise et les mesures qui peuvent être faites directement sur le flux sonore.

---

[5] Forme d'origine haïtienne qui s'est développée dans l'Oriente cubain (Santiago, Guantánamo). On en trouvera un historique en français dans Châtelain (1966).

[6] C'est d'ailleurs, à ma connaissance, le seul travail exhaustif et approfondi de ce type sur des rythmes afroaméricains.

LA RUMBA DOMESTIQUÉE
Une réflexion sur le rythme des percussions dans une musique afrocubaine[1]

Jean-Pierre Estival

1. Les percussions dans la rumba : structuration fondamentale

A La Havane ou à Matanzas, sur le bord d'une table, ou sur un poteau d'arrêt de bus, la *clave* apparaît... Un chant s'élève, humoristique, grave ou railleur, déroulant une ritournelle reprise par un chœur improvisé. Quelques pas de danse et la *rumba* est là. Comme le disait fort justement Alejo Carpentier (1985), beaucoup plus qu'un rythme ou qu'une forme, la *rumba* est une atmosphère...

A côté de ces réalisations spontanées – et malheureusement de plus en plus rares en raison des difficultés actuelles de la vie quotidienne –, la *rumba* peut être définie dans ses versions plus élaborées comme un genre musico-chorégraphique associant les voix, les percussions et la danse. Les référents de cet article sont ceux de la *rumba* de La Havane, telle qu'elle se réalise pour les fêtes de quartier, hors des spectacles spécialement composés pour les cabarets ou pour la musique d'exportation.

Rappelons rapidement que la *rumba* est une forme populaire profane et urbaine, née au siècle dernier dans les bas quartiers des ports de La Havane et de Matanzas. Si la *rumba* comprend des éléments d'ascendance africaine (polyrythmie, chant antiphonal) et des éléments d'origine espagnole (la langue, de nombreuses mélodies, la métrique des textes), c'est bien une construction cubaine née dans l'île (Ortiz 1993, León 1974, Acosta 1983, Alvarez 1989, Crook 1992, Estival 1996). L'instrumentarium standard comprend les *claves* (bâtons entrechoqués), les *palitos* ou *catá* (baguettes frappant une pièce de bois ou le corps d'une *tumbadora* ou *conga*) et trois tambours de type *conga:* le plus aigu *quinto*, le médium *tres dos*, le plus grave *tumba*[2]. Ces tambours produisent plusieurs sons

---

[1] Cette partie s'intègre dans le cadre d'une recherche plus large sur la *rumba* à La Havanne, que nous avons déjà présentée ici même. Ces premiers éléments de réflexion sur le rythme seront complétés par une recherche en cours, associant plus directement les sciences cognitives expérimentales et l'ethnomusicologie.

[2] *Tumba* ou *tumbodora*: ce dernier terme est aussi employé pour désigner de façon générique les instruments que nous appelons *conga*. De plus, les noms des instruments peuvent varier selon les territoires (La Havanne / Matanzas / USA...), et même selon les groupes. Grasso a montré (Grasso 1989) que la propension des musiciens cubains à autonomiser leur groupe au sein du champ professionnel va jusqu'à donner des noms différents aux tambours: par exemple, à Matanzas, le groupe Afrocuba appelle bien le plus aigu *quinto*, mais le médium *repicador* ou *6 por 8* et le grave *golpe*. Alors que dans la même ville, le groupe Cabildo Hilo Niye nomme le médium *llamador* et le grave *conga*.

distincts; nous traiterons ici seulement de ceux qui sont considérés comme structurant dans la forme *rumba:*

- le son ouvert (*abierto*), frappé sur le bord de la peau, et dont la hauteur est mesurable;
- le son de basse (*bajo* ou *bombo*), frappé au centre de la peau.

Les sons ouverts de ces trois tambours ne sont pas accordés à une hauteur précise, car seule compte l'opposition des hauteurs. Dans la *rumba*, chaque tambour ou idiophone est traditionnellement joué par un musicien différent, contrairement à la *música popular* (*salsa*) où le percussioniste joue de plusieurs *congas* à la fois.

Venons-en au rythme des percussions, pour les formes constitutives de la *rumba* que sont le *yambú*, le *guaguancó* et la *columbia*. Comme les autres musiques afrocubaines, la *rumba* présente une organisation du temps assez proche de celle des musiques centrafricaines décrites par Arom (Arom 1985: 345):

- une structure périodique rigoureuse;
- une pulsation isochrone constituant l'un des éléments structurels fondamentaux de la période, et qui n'est pas nécessairement matérialisée;
- une formule-clé, la *clave*, qui constitue l'autre élément structurel fondamental de la période (sans ordre hiérarchique), et qui est toujours matérialisée.

Pour apprécier la pertinence de ces niveaux, il nous faut rappeler que les formes musico-chorégraphiques afrocubaines sont de tradition orale, c'est à dire que la composition et la transmission des pièces se fait sans aucun recours à une forme quelconque de représentation graphique.

Les musiciens comme les danseurs *rumberos* s'accordent pour indiquer la longueur de la période: c'est celle de la *clave*, matérialisée par les cinq frappes irrégulières de l'idiophone du même nom.

La période peut être divisée en quatre pulsations, matérialisées par le jeu éventuel du hochet *maracá*, et surtout par les mouvements de base des danseurs, rarement par les pieds des musiciens. L'enquête auprès d'un groupe de musiciens experts nous permet d'avancer que pour le *guaguancó*, rien n'indique un niveau de division inférieur et isochrone à cette pulsation. Ce n'est pas sur une unité minimale commune – divisée de façon binaire ou ternaire et de durée inférieure à la pulsation – que les processus de la performance se mettent en place. La vitesse d'exécution, et l'accélération habituelle dans la partie *montuno* (lorsqu'entre le chœur) dépend du jeu d'interaction et du « chauffé » entre les danseurs, les percussionnistes et le chanteur soliste.

Autrement dit, lorsque l'on écrit de façon solfégique la batterie du *yambú* ou du *guaguancó* sous la forme de deux mesures à deux temps binaires, les musiciens cubains matérialisent la noire (a fortiori la blanche), mais pas la croche. La *columbia* est souvent écrite sous la forme de deux mesures à deux temps ternaires, mais nous verrons que dans cette forme, il y a au contraire une partie qui réalise douze coups réguliers par période.

Les parties constitutives du rythme sont pour la plupart fortement contramétriques, c'est à dire que beaucoup d'événements saillants « chevauchent » la pulsation. La performance met en œuvre deux procédés de réalisation:

- d'une part, certaines parties sont apprises et réalisées à l'identique (la *clave*, les *palitos*) ou sous des formes variées dépendant du contexte (*tres dos*, *tumbadora*). La danse dépend de cette base rythmique sur laquelle se posent les développements chorégraphiques;
- d'autre part, une partie est réalisée sur un mode improvisé (avec le *quinto*), généralement et principalement en interaction avec la part improvisée de la réalisation chorégraphique.

Nous nous intéresserons ici[3] à la notation de la base rythmique, et en particulier à la *clave*, au *tres dos* et à la *tumbadora*. Des représentations solfégiques des percussions de la *rumba* ont été faites, essentiellement à Cuba (par exemple par Alvarez Vergara 1989) et aux USA (Crook 1982), dans un but d'analyse musicologique. On trouve aussi des transcriptions réalisées dans un but pédagogique à l'intention d'un public non initié à ces formes exécutées dans leur contexte (par exemple Fiannaca 1992).

2. Notation et structure

2a. La *clave*

S'il est une formule rythmique qui représente l'emblème de la musique cubaine, c'est bien sûr la *clave*. Appartenant à une famille d'ostinatos extrêmement répandus en Afrique, elle se réalise à Cuba sur deux courts bâtons entrechoqués. L'instrument est apparu dans les ports cubains, en particulier à La Havane; les ouvriers et les charpentiers ont adapté à des fins musicales les grosses chevilles de bois dur (*clavijas*, *claves*) utilisées par milliers pour la réparation des navires (Ortiz 1984: 75-79). On distingue à Cuba deux formules rythmiques distinctes: la *clave de son* et la *clave de rumba*. La première est la plus connue: elle a été depuis longtemps popularisée en Amérique du Nord, en Europe et en Afrique par les musiques populaires exportées (*mambo* et *chachachá* dans les années cinquante, *salsa* aujourd'hui). Nous nous intéresserons exclusivement ici à la *clave de rumba*, ou *clave negra*, élément structurant fondamental de la *rumba*[4]. C'est même, avec

---

3 Une étude complète des aspects rythmiques de la percussion, de ses parties improvisées et surtout des interactions entre le chant, la danse et les percussions nécessite un travail de longue haleine qui dépasse le cadre de cet article. De même, en ce qui concerne les tambours, la réalité des frappes est plus complexe que ce qui transparaît des seuls coups saillants, des « pics émergents » sonores. Une étude du geste musical, avec les implications cognitives associées, est bien sûr nécessaire: elle fait l'objet d'un travail en cours.

4 Il arrive que la *clave de son* soit jouée dans le *yambú*. Pour la clarté de l'exposé, nous ne traiterons pas de ce fait, qui ne change de toute façon rien à notre problématique générale.

le chant, le seul élément indispensable à la réalisation d'une *rumba* spontanée. La *clave* est construite selon un principe d'ostinato (répétition régulière et ininterrompue d'une figure rythmique ou mélodico-rythmique, sous-tendue par une périodicité invariante, cf. Arom, 1985 : 93-94) : c'est pourquoi nous la désignons par le terme de formule-clé. Nous remarquerons au passage que les *palitos*, qui jouent aussi un ostinato, ne sont pas ici définis comme une formule-clé : ils ne sont pas indispensables, et leur rôle structurant est moins fort.

On ne peut en effet s'empêcher de penser que les *claves* jouent et ont joué un rôle culturel et cognitif fondamental : ces formules ont en quelque sorte résisté aux horreurs de l'esclavage et de l'acculturation brutale, au point de devenir les « clefs » générales de la musique cubaine : non seulement ce type de formule-clé s'est maintenu – en se transformant en partie – au sein de pratiques diverses d'origine africaine, mais il est devenu un élément structurant essentiel à des formes très acculturées à la musique tonale comme le *son* ou la *salsa* moderne.

Dans les formes considérées comme « binaires » (division binaire du temps) de la *rumba* (*yambú*, *guaguancó*), le même rythme peut être écrit en 4/4 (Crook 1992) ou en 2/4 (Alvarez 1989) ; dans la forme considérée comme « ternaire » (division ternaire du temps), la *columbia*, la formule peut aussi être écrite en 6/8, bien que pour les musiciens cubains, il s'agisse de la même formule-clé. On trouvera ces notations dans la Figure 2, et nous leurs avons adjoint une représentation graphique que nous utiliserons par la suite :

- sur l'axe du temps t, la période est représentée avec une longueur arbitraire de 100 unités standard. Par exemple, deux croches binaires valent 25 u (8 croches dans la période), et deux croches ternaires valent 16,66 u (12 croches dans la période) ;
- les cinq événements (coups) de la *clave* sont indexés de 1 à 5, et matérialisés par un trait vertical noir ;
- les chiffres gras indiqués au bas de ces traits verticaux donnent la mesure des intervalles de temps entre deux événements ;
- la pulsation est indiquée par un trait vertical hachuré.

On notera dès à présent que cette notation induit deux formules différentes : en particulier, les coups 3 et 4, 4 et 5 sont équidistants dans la version ternaire, alors qu'ils ne le sont pas dans la version binaire.

2b. Une écriture et la structure du rythme de guaguancó

Pour Cuba, où chaque groupe différencie son style afin de créer une « niche » identifiable (Acosta 1989), Alvarez (1989 : 47-82) a décrit les rythmes de plusieurs *agrupaciones de rumba* de La Havane. Malgré les différences de réalisation entre les groupes, cet auteur propose la transcription d'une forme standard, notée de façon binaire, correspondant à de nombreuses *rumbas* de quartier. Les musiciens cubains, en particulier les jeunes rompus aux pratiques de l'écriture, considèrent

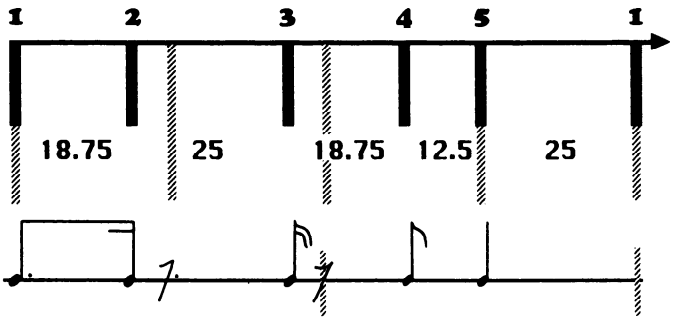


Fig. 2a: La clave «solfégique binaire» et sa représentation, avec une période de longueur **100**.

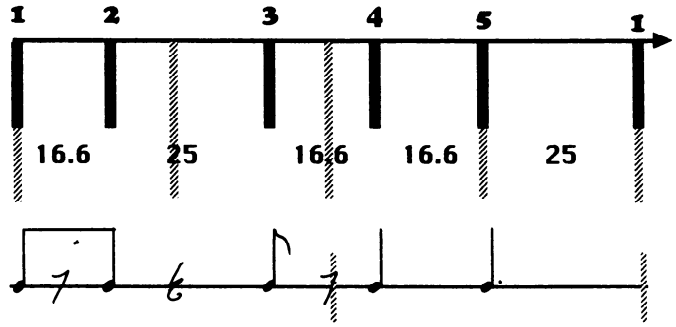


Fig. 2b: La clave «solfégique ternaire» et sa représentation, avec une période de longueur **100**.

souvent de façon dubitative la division ternaire ou binaire de la pulsation de telle ou telle partie de *rumba guaguancó*. Néanmoins, le résultat sonore (Alvarez 1982: 82) est identique à celui de Crook (1992: 36), et tout à fait conforme aux transcriptions généralement obtenues.

La Figure 3 présente ce *guaguancó*, sachant que le *yambú* se joue de la même façon, mais à un tempo beaucoup plus lent. Pour les tambours, les ronds vides

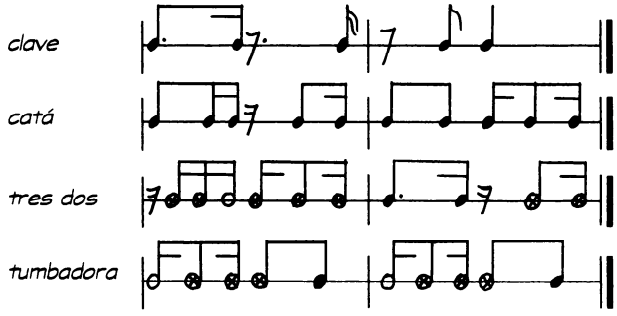


Fig. 3: Le rythme du *guaguancó* de La Havane.

(qui ne sont pas des blanches !) représentent les basses, les ronds pleins les coups ouverts, et les ronds dans lesquels s'inscrit une croix représentent des coups mats et peu sonores, frappés le plus souvent avec le gras de la paume ou le bout des doigts[5]. Mentionnons maintenant quelques remarques importantes:

- les musiciens commencent toujours la *clave* dans ce sens là. Cependant, le chant commence en général sur la deuxième partie de la période, sur la pulsation située entre le 3° et le 4° coup de la *clave*[6];
- les coups ouverts (en noir sur la transcription) joués par le *tres dos* et la *tumbadora* produisent un résultat sonore qui détermine une mélodie, véritable signature du *guaguancó*. Le *bajo* du *tres dos*, qui tombe en même temps que le second coup de la *clave*, participe aussi de cette mélodie;
- de nombreuses variations sont possibles pour les seuls tambours (en dehors du *quinto* qui, lui, improvise en permanence), en particulier sous forme de *conversación* entre le *tres dos* et la *tumbadora*. Véritables jeux musicaux, ces interactions permettent d'enrichir le rythme et d'accentuer le côté vivant de la performance. C'est autour de la formule-clé réalisée par la *clave* que se structurent ces variations;
- au niveau des dynamiques, la *clave* et les *palitos* (ou *catá*) sont produits de façon égale. Pour les tambours, on a vu que les sons notés avec un rond et une croix sont faibles, alors que les sons ouverts et la basse du *tres dos* (synchrone avec le 2° coup de la *clave*) sont dotés d'une forte dynamique;
- on remarquera qu'aux coups 1 et 2 de la *clave* répondent en quelque sorte les deux frappes ouvertes du *tres dos*, alors que la *tumbadora* marque régulièrement les fins de demi-périodes.

2c. Une écriture et la structure du rythme de *columbia*

Le rythme de la *rumba columbia* présente un caractère « ternaire » généralement perçu et noté. La *tumbadora* joue en effet une série de douze frappes régulières par période, amenant souvent l'auditeur européen à écrire ce rythme en 12/8 ou 2 fois 6/8. Deux *claves* sont possibles:

- la *clave negra* habituelle, considérée par les musiciens comme jouée de façon absolument identique à celle du *guaguancó*, ce qui a poussé les auteurs cubains (Alvarez 1989: 82) à écrire la *columbia* en 2/4, comme le *guaguancó*. On trouve en Europe plutôt des transcriptions en 6/8 (par exemple Fiannaca 1992: 61);
- la *clave de columbia*, qui est un enrichissement de la précédente.

---

5 Des coups *tapao* (claqués) peuvent être joués à la place de ces coups mats, selon des monnayages propres à chaque style et surtout selon le jeu interactif entre les parties. La structure fondamentale reste construite autour des coups *abiertos* et *bajos*.

6 C'est pourquoi on trouve parfois des transcriptions écrites dans l'autre sens (Crook, 1992).

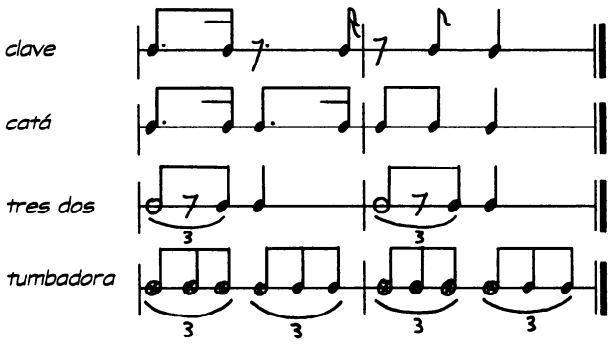


Fig. 4 : Le rythme de la *columbia* de La Havane.

La Figure 4 nous présente la transcription standard de cette forme (dans sa version cubaine, la *clave* pouvant être notée ailleurs de façon ternaire). Les quatre premières remarques mentionnées pour la structure du *guaguancó* s'appliquent aussi à la *columbia.*

3. Les mesures des événements du rythme

Nous avons enregistré, à La Havane, des musiciens professionnels, *rumberos* confirmés et reconnus[7]. Les formations étaient variables, mais représentatives de la *rumba* en situation: depuis le chanteur seul avec la *clave*, jusqu'à un ensemble avec *clave, palitos, tres dos, tumbadora* et *quinto*[8]. Nous cherchons ici à repérer des données tendancielles sur les différences entre les rythmes notés et les rythmes effectivement produits. Il s'agit d'abord de vérifier que les ordres de grandeur des mesures sont compatibles avec notre propos. Le DPS Sonagraph permet des mesures précises (de l'ordre de 2.5 millièmes de seconde) des événements sur un axe des temps convenablement choisi. Au niveau de la perception humaine[9], le temps de discrimination des événements est assez difficile à évaluer; il varie selon plusieurs paramètres dont bien sûr les timbres, mais être évalué entre 3 et 30 ms (Handel 1989: 190-191 et Canévet 1991: 288). Les mesures faites au sonagraphe nous permettent alors, avec une incertitude de lecture évaluée largement à 5 ms, d'avoir une chronologie des événements d'un ordre de grandeur compatible avec ces temps de discrimination des événements sonores. Pour faciliter la lecture et la comparaison des

[7] Nous devons remercier particulièrement Maximino Duquesne, Miki Duquesne Raúl Gonzalez «Lali» et Guillermo Triana «El Negro»

[8] En respectant la règle culturelle classique de la *rumba* qui veut qu'un musicien ne joue que d'un seul instrument à la fois.

[9] Par le transcripteur ou par le musicien en performance: nous n'avons pour l'instant pas fait d'étude expérimentale permettant de préciser cette importante question.

mesures, nous avons systématiquement ramené la période à une longueur de 100 (voir plus haut).

Les exemples que nous donnons proviennent de mesures directes de périodes particulières et non de moyennes. Nous justifions ce point de la façon suivante: les événements des différentes parties de la polyrythmie étant produits en interaction les uns avec les autres, une étude statistique devrait faire appel aux covariances et à l'analyse multivariée. En effet, les variables ne sont pas indépendantes, et on ne peut interpréter statistiquement les moyennes ou les écarts types de chacune des parties prises isolément. Plus fondamentalement, nous postulerons ici qu'en matière musicale, l'interprétation moyenne n'est pas la moyenne des interprétations. Dans la *rumba*, chaque période du rythme forme un système cohérent, accepté, efficace, et pertinent pour la culture musicale dont nous voulons rendre compte. Il nous semble donc légitime de considérer les événements d'une période particulière et d'étudier leur topologie.

Nos valeurs numériques, du fait des incertitudes de mesure et de ce que nous avons rapporté des problèmes de perception, seront interprétées avec beaucoup de précautions: elles présentent avant tout un caractère indicatif, nous permettant de dégager des tendances avec une précision suffisante pour notre propos. De plus, afin de vérifier empiriquement qu'il ne s'agit pas d'idiosyncrasies, nous avons pris la précaution de mesurer deux périodes à une minute d'intervalle (une période et la suivante). Nous avons d'autre part attendu quelques instants pour effectuer les mesures, jusqu'à ce que le rythme soit stabilisé. Cela nous a permis d'évaluer l'évolution des réalisations, et nous avons pu ainsi constater que cette évolution est faible, les mesures confirmant une stabilité rythmique au sein de la même performance.

3a. Performance de la *clave*, à différentes vitesses d'exécution

Considérée comme le guide nécessaire et suffisant à toute performance, nous avons mesuré la *clave*, jouée pour un *yambú*, pour deux *guaguancós*, (le premier à une vitesse normale, le second très rapide), et enfin pour une *columbia*[10]. Nous obtenons les mesures suivantes (que nous comparerons systématiquement avec la Figure 2):

Pour une période, dans un *yambú* lent, de 3.862 s (soit 100 unités):

Coups de la *clave*	1	2	3	4	5	1
Intervalles		/ 18.8	/ 24.6	/ 18.1	/ 13.6	/ 24.9 /

ou, à une minute d'intervalle:

/ 18.5	/ 24.7	/ 18.8	/ 13.6	/ 24.3	/

[10] Ces mesures ont été effectuées sur des enregistrements provenant de la même séance, avec les mêmes musiciens.

Le résultat est très proche des valeurs de l'écriture solfégique[11]. On remarquera cependant une valeur plus longue de l'intervalle entre le quatrième et le cinquième coup.

Pour une période, dans un premier *guaguancó,* de 2,787 s (soit 100 unités):

Coups de la *clave*	1	2	3	4	5	1
	/ 18,3	/ 24,6	/ 18,8	/ 13,9	/ 24,2	/

ou, à une minute d'intervalle:

	/ 18,2	/ 24,9	/ 18,7	/ 13,7	/ 24,4	/

Les valeurs sont comparables à celles du *yambú*, et toujours proches de l'écriture solfégique. Le discours des musiciens, pour qui c'est le même rythme qui est joué dans le *yambú* et dans le *guaguancó*, est confirmé par les mesures, comme la validité de la notation habituelle, à une réserve près: toujours cet allongement de l'intervalle 4-5. Cet allongement correspond, dans notre notation solfégique, à un intervalle compris entre une croche binaire et deux croches ternaires liées: 12,5 < 13,9 < 16,6.

Pour une période, dans un *guaguancó* très rapide de 1,481 s (soit 100 unités):

Coups de la *clave*	1	2	3	4	5	1
	/ 17,3	/ 24,9	/ 18,6	/ 16	/ 22,8	/

ou, à une minute d'intervalle:

	/ 16,7	/ 25,1	/ 18,4	/ 15,9	/ 23,8	/

Ces mesures correspondent à un tempo de *montuno* très rapide, c'est à dire à la partie finale de l'exécution d'un *guaguancó*. Nous avons ici des résultats différents des deux précédents. La réalisation se rapproche beaucoup plus de la notation ternaire que de la notation binaire: on remarquera le fait que les intervalles 1-2, 3-4 et 4-5 sont beaucoup plus proches. En particulier l'intervalle 4-5 ne correspond plus du tout à celui de la notation de la clave binaire (qui est de 12,5). Il importe ici de rappeler que pour les musiciens, c'est exactement la même partie, la même *clave negra*. Avant de proposer des explications plus approfondies à ce phénomène, nous allons voir ce qui se passe avec la *columbia*.

Pour une période, dans la *columbia*, de 2,031 s:

Coups de la *clave*	1	2	3	4	5	1
	/15,7	/ 25,2	/ 16,9	/ 16,6	/ 25,5	/

ou, à une minute d'intervalle:

	/ 16,7	/ 24,7	/ 16,7	/16,7	/ 25,3	/

Cette forme est considérée comme la plus rapide, même si nous venons de voir que les *montunos* de *guaguancó* atteignent parfois des vitesses d'exécution très élevées. Les mesures sont proches de la notation «ternaire» de la *clave*. Il est intéressant de constater que les intervalles 1-2, 3-4 et 4-5 sont, dans la deuxième série de mesures, identiques.

---

[11] Si l'on prend le temps de perception de ce son mat et d'attaque franche avec *un ordre de grandeur* de 15 ms, on a une incertitude *de l'ordre* de 0,4 % (voir plus haut) sur notre période de longueur 100.

3b. Performance du *guaguancó*

Nous avons effectué plusieurs séries de mesures, avec la *clave* et le *tres dos*, avec la *clave* et la *tumbadora*, et enfin avec les trois parties[12]. Nous avons considéré, pour les tambours, les frappes structurellement essentielles, celles qui participent de la mélodicité du *guaguancó*. Pour plus de clarté dans les dessins[13], nous n'avons en général figuré, en hachuré vertical, qu'une pulsation sur deux. Les chiffres écrits en petits caractères indiquent les durées, ceux en gros caractères gras indiquent nos unités standard.

La Figure 5 donne, pour la *clave*, des mesures comparables aux précédentes, avec toujours l'allongement de l'intervalle 4-5 par rapport à la notation standard. Sur l'axe du *tres dos*, le *bajo* (le O gras) tombe simultanément au coup 2 de la *clave*, et les deux coups ouverts (points noirs) qui reproduisent l'intervalle des coups 1 et 2 de la *clave*. Tout se passe comme si le *tres dos* répondait, selon un principe embryonnaire de canon, aux deux premiers coups de la *clave*. La première frappe ouverte du *tres dos* divise la période en deux parties égales (17,9 + 32,1≈ 50), matérialisant ainsi la pulsation. Enfin que la différence entre 17,9 et 18,75 (valeur attendue par la notation) n'est pas très significative en fonction des autres réalisations.

Les Figures 6 et 7 nous permettent, sur deux autres enregistrements différents, de constater encore une fois les mêmes ordres de grandeur pour la *clave*.

Les coups ouverts de la *tumbadora*, très régulièrement placés, sont frappés à une distance de 14,6 u. (et 14,3) du premier coup de la *clave*. Cet intervalle de temps, situé à mi-distance de la croche binaire (12,5 u.) et des deux croches

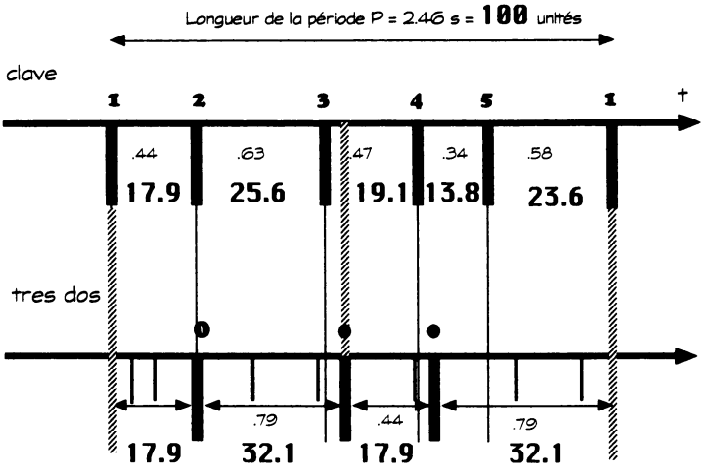


Fig. 5 : *Clave* et *tres dos*.

[12] Les interprètes sont différents des précédents, et ces musiciens ont tourné lors de la séance.

[13] Qui ne sont pas proportionnels.

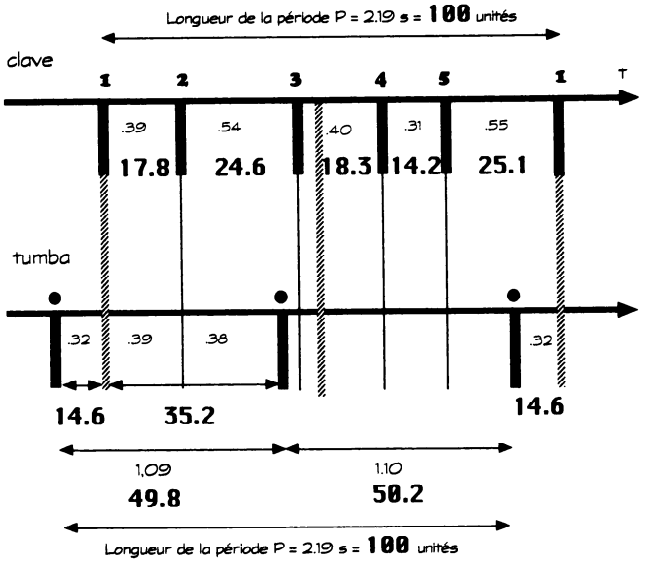


Fig. 6: *Clave* et *tumbadora*.

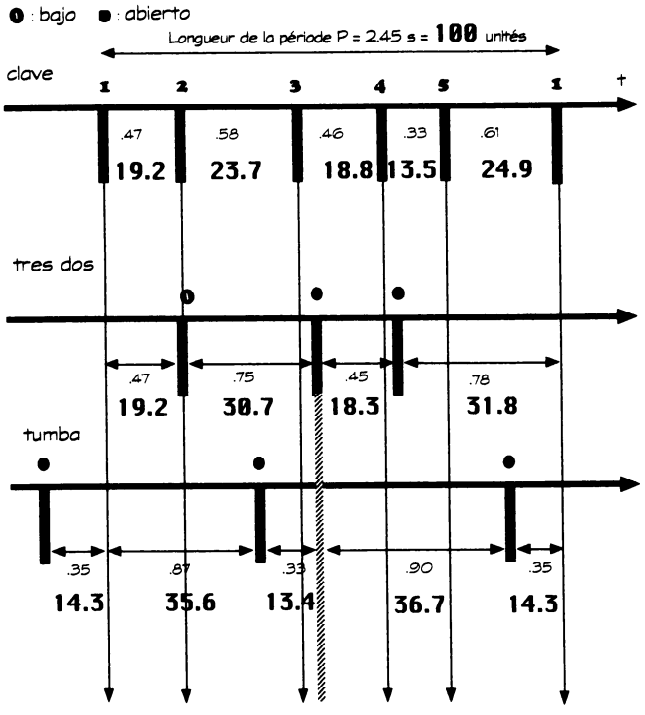


Fig. 7: *Guaguancó*.

ternaires liées (16,6 u.) donne un caractère particulier – ni binaire ni ternaire –, un style caractéristique à cette partie de *tumbadora* .

Dans la Figure 7, les traits noirs verticaux montrent clairement le caractère intriqué de la structure rythmique. Les parties s'imbriquent les unes dans les autres selon un jeu d'interactions où la *clave* détermine une topologie à laquelle doivent se conformer les autres instruments. Avec la pulsation, cette battue règle l'agencement rythmique des différentes parties. Par exemple, le coup *bajo* du *tres dos* tombe simultanément avec le second coup de la clave. C'est un indicateur qui permet au musicien de caler ses frappes, malgré leur caractère irrégulier, où le geste musical divise la période de façon complexe (voir Figure 3).

Pour sa part, le *tres dos* (voir Figure 5) divise la période en deux parties égales (19,2 + 30,7 ≈ 50 d'un côté, 18,3 + 31,8 ≈ 50 de l'autre). On remarquera enfin que l'intervalle compris entre les trois coups de la *tumbadora* est bien égal à la période (14,3 + 35,6 + 13,4 + 36,7 ≈100). L'intervalle de 13,4 entre le second coup de la *tumba* et le premier coup du *tres dos* est inférieur à 14,3, mais reste strictement compris entre 12,5 et 16,6.

3c. Performance de la *columbia*

Le caractère intriqué de ce rythme apparaît dans les traits verticaux gras de la Figure 8 qui matérialisent les frappes structurantes de la performance. Il est cependant moins accentué que dans le *guaguancó* car, pour les deux tambours, les frappes sont identiques à chaque demi-période.

La *clave*, dans cette performance, ne présente pas le caractère régulier signalé plus haut, proche de la notation solfégique ternaire. Selon la notation (Figure 2), la réalisation de cette formule-clé se situe en quelque sorte entre la notation ternaire et la notation binaire.

Les frappes du *tres dos* présentent par contre un caractère ternaire assez net: Les premières mesures (17,3 et 8,4) se rapprochent de 16,6 et 8,3, qui seraient les valeurs attendues dans une division ternaire stricte (25 ≈ 8,3 + 8,3 + 8,3). Plus loin sur l'axe des temps, la demi-période attendue entre deux premiers coups de *tres dos* est à peu près réalisée (8,4 + 41,2 ≈ 50), comme pour les seconds coups (41,2 + 9,2 ≈ 50).

La *tumbadora* joue, comme dans le *guaguancó*, une partie régulièrement contramétrique[14]. L'intervalle entre les deux coups *abiertos* et la pulsation (matérialisée par le *bajo* du *tres dos*) se rapproche de 16,6, valeur attendue pour deux croches ternaires. L'adéquation entre la notation ternaire et les valeurs mesurées pour les parties de tambours de la *columbia* provient des frappes employées: sur la *tumbadora*, le musicien joue régulièrement douze coups par période, ce qui impose un phrasé nettement ternaire. En fonction de l'intrication des parties, ce phrasé influe sur les autres frappes. En ceci, la *columbia* se distingue du *guaguancó* car, dans ce dernier, aucune des parties ne matérialise un niveau régulier de division de la pulsation.

[14] Doit-on voir ici une des sources du célèbre *tumbao* de la salsa ?

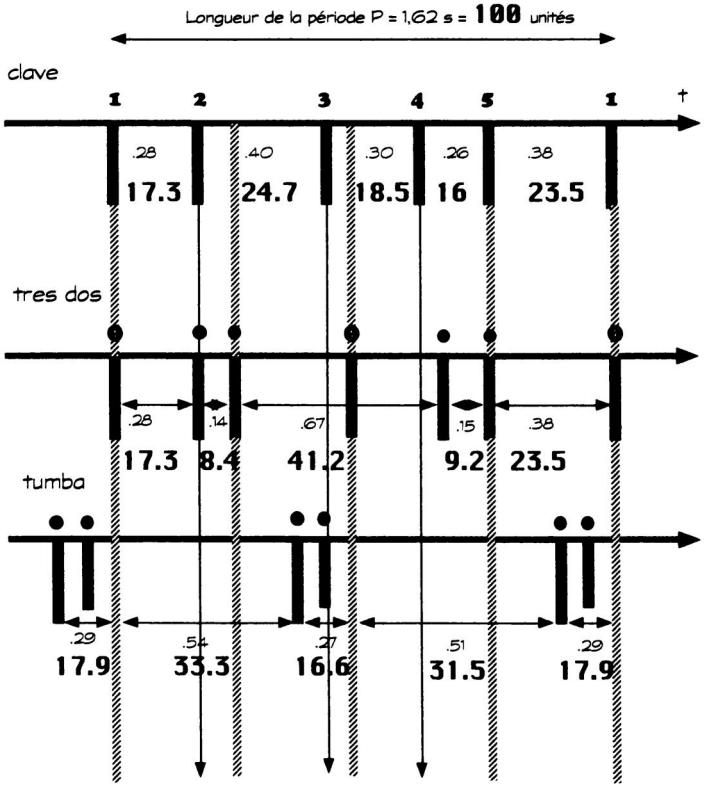


Fig. 8: *Columbia.*

4. Propositions et pistes de travail

Nous ne prétendons pas ici conclure cette recherche sur le rythme de la *rumba*[15] mais plutôt établir fermement quelques hypothèses qui guideront nos travaux à venir. Nous avons établi à cette fin trois propositions.

Nous commencerons par reprendre notre réflexion sur les conséquences de la notation solfégique. Cette dernière, avec sa striation régulière de l'axe temporel, impose sa propre raison graphique. L'ensemble des mesures que nous avons faites et présentées ici ne confirme pas simplement le fait que les réalisations ne font qu'approcher un modèle théorique dont notre système d'écriture donnerait en quelque sorte le paradigme. Dans la *rumba*, les composantes du rythme ne sont qu'imparfaitement représentées par l'écriture solfégique:

[15] L'improvisation comme la rythmique du chant et de la danse doivent nécessairement être traitées. Il est cependant clair que les tambours, les cordophones et les idiophones (en particulier la *clave*, les *tres* et la *tumba*) jouent un rôle structurant fondamental dans la conduite de la performance.

nous avons vu que certains intervalles de temps, récurrents, ne sont pas représentables par une notation solfégique binaire ou ternaire. La *clave*, nous y reviendrons, est en général rendue par une réalisation qui oscille entre sa représentation binaire et sa représentation ternaire (Figure 2): il y a en particulier un allongement systématique de l'intervalle 4-5, dans les versions considérées comme binaires du *guaguancó*; pour la *columbia* par contre, des réalisations peuvent être identiques (aux incertitudes près) aux valeurs solfégiques attendues. Pour les tambours, le coup *abierto* de la *tumbadora* qui précède chaque demi-pulsation du *guaguancó* a une longueur strictement comprise entre une croche binaire et deux croches ternaires liées. La notion d'ambiguïté (par exemple binaire / ternaire) est parfois évoquée par les musiciens non cubains jouant cette musique – ou par les musicologues[16] – lorsqu'ils parlent de la composition rythmique. Cette notion approche en fait deux réalités distinctes:

- d'une part, et nous y reviendrons, cette ambiguïté perçue peut venir de l'élasticité de la forme. Les réalisations et les données observables de la performance montrent un espace rythmique mouvant, où chaque partie interagit avec les autres;
- d'autre part, il peut y avoir ambiguïté par rapport à notre système de notation. Si ce dernier a souvent été critiqué pour son imprécision, pour son incapacité à rendre compte de «toutes» les informations du message musical, nous voudrions ici insister sur le fait qu'il donne aussi, en quelque sorte, trop d'informations: la striation régulière, avec ses unités isochrones de durée inférieure à la période (par exemple la croche binaire ou ternaire), nous impose un découpage particulier du continuum sonore (Figure 1). C'est une raison graphique solfégique, structurant notre discours analytique puisqu'elle est à la base du système de représentation. Si la réalité observable est perçue comme ambiguë, cela peut être par rapport au système de notation: on ne sait pas choisir entre le binaire et le ternaire. Ce n'est pas pour autant cette réalité qui est intrinsèquement ambiguë, ou volatile. C'est alors le système d'écriture qui est, au moins partiellement, inadapté. Notre **première proposition** – ou plutôt notre première hypothèse – est la suivante:

Dans certaines performances musicales, comme celle de la *rumba*, l'esprit humain est capable de gérer, au sein d'une structure périodique sous-tendue par une pulsation, des intervalles récurrents et «irréguliers». Ces derniers ne sont pas réductibles à des valeurs multiples ou à des quotients simples issues de la striation régulière que nous impose notre notation.

Cette hypothèse doit être testée avec un protocole expérimental dont les méthodes sont celles de la psychologie cognitive. Sans préjuger des résultats, nous pouvons d'ores et déjà observer que la notion de modèle de réalisation n'est pas remise en cause par cette hypothèse. Il est cependant clair que c'est à un modèle

[16] Voir Alén plus haut.

cognitif – et donc non seulement descriptif – que nous souhaitons aboutir. Ce modèle intègre la notion de variabilité, ou d'espace d'étirement, dans les limites duquel se réalise la performance. C'est à dire que le modèle n'est pas conçu comme une « performance moyenne », un squelette représentant une ossature supposée de la performance, mais plutôt comme une matrice produisant les événements sonores dans des limites qui sont celles définies par la culture, et qui sont contraintes par les processus cognitifs mis en œuvre (voir la troisième proposition).

Dans notre cadre polyrythmique, nous considérons que les parties sont interdépendantes: la modification de l'une interfère sur les autres. Nous allons maintenant essayer de voir comment se gèrent ces interactions, en présentant la seconde proposition. Une constatation – presque triviale – concerne la logique du déroulement temporel: si un rythme à plusieurs parties distinctes est périodique, alors cette période est actualisée avec autant de translations qu'il y a d'éléments structurants dans chacune des parties. La Figure 9 illustre ce fait: la période p de la partie 1 (par exemple la *clave*) se retrouve par translation dans le déroulement temporel de la partie 2 (par exemple l'intervalle entre les premiers coups *abiertos* du *tres dos*), et aussi dans la partie 3 (par exemple l'intervalle entre deux coups *abiertos* de la *tumbadora*).

Dans la *rumba*, où chaque musicien joue une seule partie et où toutes les parties sont différentes, notre **deuxième proposition** nous amène à considérer au moins trois repères cognitifs permettant de caler le déroulement temporel de la performance:

- la pulsation, nous n'y reviendrons pas;
- la formule-clé, la *clave*, qui permet au musicien d'intriquer sa propre partie à cette formule, avec des décalages et aussi parfois des simultanéités (par ex. le *bajo* du *tres dos* et le second coup de la *clave*). A cette référence fondamentale, il faut aussi ajouter ce que nous appellerons la qualité d'intrication des différentes parties, qui produit les mélodies caractéristiques, et qui permet la *conversación* entre le *tres dos* et la *tumbadora*;

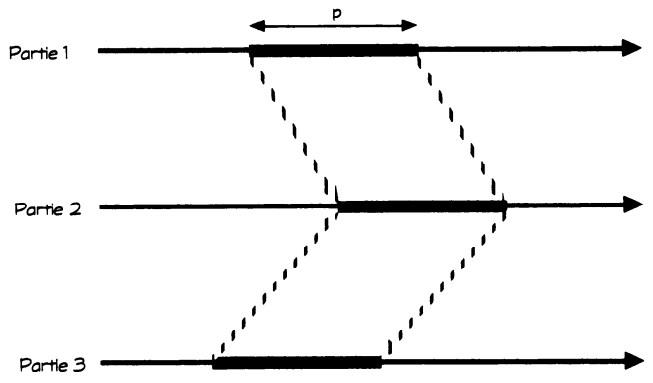


Fig. 9

- le caractère périodique de cette partie, en elle-même. Le percussioniste perçoit la régularité de ce qu'il joue, et la longueur de la période est repérable, à une translation près.

Les trois références que nous proposons complètent les données de l'observation ethnographique. Les musiciens expliquent qu'ils basent leur exécution sur les repères suivants: la *clave*, le tempo de la pulsation (*el aire*) et l'écoute interactive des autres parties.

La **troisième proposition**, qui sera également abordée par Jérôme Cler dans un autre territoire, concerne les relations entre les catégories culturelles structurantes et les faits observables de la performance. Nous prendrons l'exemple de la *clave negra*: nous l'avons dit, cette formule-clé est fondatrice de l'identité musicale de la *rumba* cubaine. L'appréhension de cette formule passe essentiellement par l'image qu'en offre la culture («la *clave* est le guide», «sans la *clave* on ne peut pas jouer»...) et par la pratique observable et mesurable (l'enregistrement, la transcription, le sonagramme...). L'ethnomusicologie, en particulier depuis Zemp et Feld, nous a appris à rendre compte et à analyser le discours des musiciens sur leur propre pratique et sur leur univers sonore. C'est une approche maintenant classique de l'anthropologie de la musique, que nous avons ici même utilisée lorsque nous avons défini le niveau de pertinence de telle ou telle dimension physique de la performance.

Il serait bien sûr simpliste d'opposer ici, de façon générale, une réalité culturelle à une réalité artificiellement objectivée. Nous pouvons pourtant nous interroger sur la façon dont une catégorie culturelle structurante – comme celle de la formule-clé – se réalise concrètement. Les mesures de la *clave* rapportées plus haut nous poussent à considérer deux pôles de réalisations assez différents, alors que pour les musiciens comme pour les danseurs experts, c'est la même *clave negra*. Dans un premier pôle seront regroupées les réalisations où les intervalles 1-2, 3-4 et 4-5, sont nettement différents (en général rendus de façon approximative par la notation solfégique binaire), et dans le second pôle, les réalisations où ces mêmes intervalles sont très proches, voire égaux (en général rendus par la notation ternaire). Les mesures effectuées montrent que dans le *guaguancó*, les valeurs du premier pôle sont les plus courantes, mais que les valeurs du second peuvent être approchées à des tempi rapides. Peut-être faudrait-il considérer qu'à une même catégorie culturelle correspondent plusieurs modèles cognitifs. Notre troisième proposition ira plutôt dans le sens d'une élasticité du modèle, participant ainsi d'une pensée analogique réactualisant en permanence ses référents. Nous l'exprimerons ainsi:

Un même modèle cognitif se réalise avec une certaine élasticité, dont les limites, structurantes et structurées, caractérisent le modèle culturel. Ces limites fondent le style et la territorialité d'un répertoire.

Là encore, nous ne saurions, sans prolonger la recherche, donner une démonstration définitive à cette proposition. En ce qui concerne la *clave*, il faut néanmoins noter que, lorsqu'un *guaguancó* accélère, son tempo se rapproche de celui

de la *columbia*. Un glissement pourrait s'opérer, dans les limites culturellement acceptables. Il se produirait un étirement de certains intervalles de temps, comparables à ceux du jeu habituel de la *columbia* attendu à cette vitesse d'exécution.

Nous espérons avoir dégagé quelques pistes concernant l'étude du rythme d'une musique afrocubaine. Avant de passer la plume à Jérôme Cler, nous voudrions mentionner la nécessité d'entreprendre un travail sur le rythme des parties vocales (chant soliste et chœur) de la *rumba*. D'un point de vue méthodologique, il nous est apparu que l'étude des percussions devait être première, la voix étant littéralement posée sur la *clave* et les tambours.

AKSAK: les catastrophes d'un modèle

Jérôme Cler

1. Quelques rappels

1a. L'aksak défini par la pulsation ou par la battue bichrone ?

Je voudrais revenir sur ma présentation générale du rythme aksak que la *Revue de Musicologie* avait jugé bon de publier en 1994. Il s'agissait alors d'une «mise à plat» descriptive d'un champ d'étude qui, passant par l'évocation d'objets concrets rencontrés sur un terrain anatolien et regroupant quelques données de seconde main, tentait de définir une fonction rythmique. Cette fonction ne s'applique qu'à des structures périodiques. Dans ce cadre, elle peut se définir de deux manières:

- 1. soit un rythme combinant des valeurs brèves constantes avec des longues également constantes, il sera dit aksak si pour une brève valant 1, la longue vaut 1,5 (resp. 2 et 3, en tant que valeurs relatives);
- 2. soit une période de *n* pulsations, avec n≥5; cette période sera dite aksak si ses pulsations sont groupées par 2 et par 3.

La question est de savoir si, de 1. à 2., il s'agit toujours de la même fonction. En effet, dans le premier cas, on conçoit deux «blocs» de durée, deux unités valant respectivement 2 et 3, sans que ces nombres soient explicités par un striage régulier. Le problème qui se pose alors est: comment penser ce rapport, quel est son fondement? Peut-on observer des pratiques où la norme d'agencement des longues et des brèves soit 3.2, sans que jamais soit explicité un striage, ce que l'on appelle également un «monnayage» qui révèlerait une pulsation sous-jacente ?

En fait, dans la plupart des cas, la valeur longue apparaîtra dans la même pièce tantôt telle quelle, tantôt monnayée en «brève+demi-brève»:

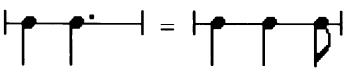


Fig. 10

1b. Superpositions et inclusions

De sorte que la bichronie 3.2 apparaît aussitôt comme subordonnée à celle en 2.1, que le solfège occidental pratique couramment. De même, à 3.2 peuvent à leur tour être subordonnées d'autres bichronies, comme 4.3 ou 5.4, dans le cas des rythmes aksak les plus courants, rapides et marqués par une accentuation sur deux temps:

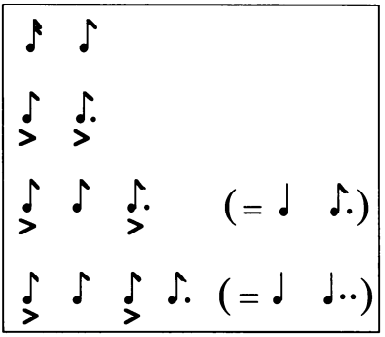


Fig. 11

Il y a inclusion successive de bichronies de nature différente: on va de 2.1 à 3.2, et éventuellement, de 3.2 à 4.3 ou à 5.4. C'est un système arithmétique très satisfaisant pour l'entendement, et qui repose sur des observations de terrain. Reste à savoir si d'autres extensions sont possibles, au-delà, et si l'on peut imaginer des structures inclusives plus complexes où, par exemple, la bichronie 4.3 engendrerait d'autres rythmes[2].

Pour que ce système soit appréhendé comme tel, à l'état pur, nous avons ensuite établi que l'aksak devait obéir à une stricte cométricité, c'est-à-dire excluait toute intrication: il s'agissait bien d'un polyrythme («tout rythme est polyrythme», dit Pierre Lusson), mais en aucun cas de ce qu'on appelle une «polyrythmie». L'univocité du processus rythmique au sein de la période est un constituant essentiel de l'aksak: derrière tout cela se profile l'idée, somme toute très schématique, selon laquelle l'aksak aurait pour emblème la formule 2+3, et la polyrythmie, le «3 sur 2» du triolet. Cométricité, superpositions, d'un côté, contramétricité, intrications, de l'autre. Là encore, il est très satisfaisant pour l'esprit d'opposer ainsi deux sytèmes rythmiques et d'être reconduit à des nombres simples, le 2 et le 3, qui deviennent comme les éléments primordiaux de tout rythme périodique et mesuré.

Si maintenant sont envisagées des structures périodiques «non-striées» composant des valeurs longues et des brèves sans autre moyen de dégager leur quantification que la mesure par une machine de type sonagramme, il reste à prouver que ces valeurs sont absolument arithmétiques, que le flux, *rhythmos*, se fonde bien sur *arithmos*, le nombre, que l'*homo musicans* peut effectivement distinguer des valeurs absolues avec une précision telle que 3.2 se différencie de 4.3 aussi bien que de 2.1, et même à des tempi très rapides.

Alors que dans la pratique occidentale, fondée sur une écriture prescriptive, le rapport longue/brève (𝅗𝅥 𝅘𝅥) n'est jamais réductible à 2.1, mais peut varier de 1,5.1 à 2,5.1, à quoi bon transcrire par 2.1, 3.2, ou n+1.n, le rapport brève/longue d'une musique de tradition orale où c'est l'acte-même qui importe, avec toute la multiplicité de ses composantes, psychologiques, kinesthésiques, sociologiques, etc.?

---

[2] Voir dans le même volume l'article de Jacques Bouët pp. 107-125.

Je renvoie bien sûr à la problématique explicitée dans ce même volume par Jean During.

Je proposerai maintenant de revenir sur le système rythmique local que j'avais présenté dans l'article déjà cité (Cler: 1994); mais cette fois, je m'interrogerai sur la validité d'une écriture que j'admettais alors comme allant de soi.

2. Territoire rythmique: un modèle culturel

Un territoire limité, Masıt, dans les montagnes du Taurus occidental, à 1500 m. d'altitude. Un vallée fermée, entourée de montagnes, où l'habitat est dispersé en petits hameaux, résultat de la sédentarisation de groupes turkmènes semi-nomades, – et plus anciennement nomades.

Sur ce territoire réduit, un grand nombre de musiciens sont au service d'une activité communément partagée qui constitue sans doute, fêtes religieuses mises à part, l'expression la plus haute de la sociabilité villageoise: la danse.

2a. Genres

Les villageois distinguent deux grandes catégories, dans le répertoire de danse qu'ils considèrent comme le plus «autochtone», auquel et par lequel ils s'identifient: les airs *ağır*, c'est-à-dire lents, et les airs *kırık*, «cassés». Cette seconde catégorie, dont il est généralement admis qu'elle s'applique à tout air mesuré par opposition aux airs longs (*uzun hava*), rend compte dans le vocabulaire régional, d'un vécu chorégraphique du rythme: *kırık* dénote la rapidité, aussi bien que le caractère aksak, boîteux.

Ces airs *kırık* se divisent à leur tour en deux catégories, dont l'une, au tempo le plus rapide, est nommée *peşrev* (alors associé à l'idée d'un «balancement» binaire «chiffrable» en 4+5), ou *teke zortlatması* (le «saut» du bouc), et que je nommerai, pour simplifier, *teke*; la seconde, de loin la plus répandue, est de tempo vif, mais plus fluide: tempo que je désignerai, comme le font les Conservatoires de musique traditionnelle en Turquie, du nom de *sipsi.*

Mon article de 1994 s'appuyait sur le constat qu'une même structure aksak, sur un même territoire, pouvait exister à tous les tempi, ce qui peut se représenter par une «machine à synthétiser ce système aksak», comme suit[3]:

- soit une unité *u* de pulsation;
- *niveau 0* (pulsation): série U de 9 impulsions isochrones.
- *niveau 1* (battue): opérateur «accentuation».

[3] Je m'inspire ici d'un article de Philippe Donnier, «le flamenco ou le temps falsifié», *Analyse Musicale*, 2e trimestre 1988, p. 31.

Il superpose à la série U une série S composée de trois groupes de 2 et d'un groupe de 3.

- *niveau 2*: opérateur «initialisation du cadre perceptif»: il «ordonne» pour chaque pièce musicale, sans changement possible au cours de la performance, la série S en: 2.2.2.3, 3.2.2.2, 2.3.2.2, 2.2.3.2 (par ordre de fréquence statistique d'apparition).
- *niveaux suivants*: se superposent à ces deux premiers niveaux d'autres opérateurs comme la percussion sur la table d'harmonie du luth, les pas de la danse, le timbre, la mélodie, effets dont la résultante constitue le rythme.

2b. Considérations sur le tempo

Le tempo d'un air de danse est fixé une fois pour toutes pour l'ensemble de la communauté villageoise, condition indispensable à la danse, ce qui exclut par ailleurs toute possibilité d'accélération progressive du tempo au cours d'une même performance[4].

Dans ces conditions, le constat le plus marquant, dans cette analyse d'un répertoire territorial, était que l'unité *u* pouvait prendre toutes les valeurs métronomiques comprises entre 35 et 460 battements/m.

Mais ce constat s'applique à l'ensemble du territoire anatolien. En réalité ce continuum possible des tempi n'est jamais exploité comme tel sur un territoire donné (village, unité géographique ou «géo-musicologique»), mais bien plutôt segmenté en classes, ce qui donne, en valeurs métronomiques:

- *ağır zeybek*, lent: $35 < u < 80$
- *sipsi*, vif: $220 < u < 250$
- *teke*, rapide: $440 < u < 500$.

Il s'avère aussitôt qu'un rapprochement est possible entre *sipsi* et *teke*, tous deux caractérisés comme *kırık*, et dont les tempi respectifs varient du simple au double, alors qu'entre les *zeybek* et les *kırık*, la distance est très grande.

La conclusion de toutes ces observations était que «la catégorie aksak est un système d'organisation du cycle rythmique généralisable à tous tempi, et non pas nécessairement perceptible comme 'rythme boiteux'.» (Cler, 1994: 195), et qu'il existait, dans l'«inconscient collectif musical», une structure profonde, – le *niveau 1*, – défini comme une forme *a priori*, intemporelle, latente ou patente, qui pouvait s'«incarner» à n'importe quel degré du continuum de tempi défini ci-dessus.

---

[4] En particulier, durant le travail d'enquête sur le répertoire, il est impossible de faire jouer une pièce plus lentement, ce qui pour nous est un moment important de la pédagogie musicale. A l'injonction «joue plus lentement», il est répondu une version plus simple, moins ornée de la pièce, mais d'un tempo rigoureusement identique.

S'il en est ainsi, cette structure se perçoit alors différemment dans chaque classe :

- *ağır zeybek*, lent : apparaît comme une longue période de neuf « mesures » binaires, groupées 3.2.2.2 ; ce sont à la fois la danse et l'articulation mélodique, qui révèlent cette structure. De plus, la même articulation mélodique propose une segmentation 5.4. Ici, l'unité *u* est au premier plan, pour la perception.

- *sipsi*, vif : équilibre entre le niveau 0 et le niveau 1, qui peuvent être tous deux matérialisés par l'assistance, au cours d'une performance. Le tempo modéré permet indifféremment de « suivre » la période selon les neuf pulsations, ou comme « quatre temps » (♩ ♩ ♩ ♩.) : c'est pourquoi il était aisé d'appliquer les différents niveaux d'analyse, ou superposition d'« opérateurs », de *0* à *n*, aux airs de danse dits de tempo *sipsi :* ce tempo moyen permettait en effet de dégager un ensemble de structures, sur la base d'une pulsation explicite :

- coexistence de la segmentation en 2.2.2.3, avec une segmentation en 4.5 ;

- poids particulier de la cinquième pulsation qui apparaît comme l'instant d'un *climax* ;

- caractérisation générale de la période comme un processus dynamique, avec condensation des événements de la première à la cinquième pulsation, tension, suivie d'une détente ;

- *teke*, rapide : ici, l'unité *u* n'est plus perceptible en tant que telle, seule l'organisation en « quatre temps » (qu'il faudrait alors écrire 1.1.1.1,5), ou en « deux temps » (2.2,5) est perçue au premier plan.

Ce système rythmique se présente donc comme homogène, parfaitement cohérent, et permet des transcriptions « à neuf temps », 9/2 pour les *zeybek*, 9/8 pour les *sipsi*, 9/16 pour les *teke*, comme il est d'usage en Turquie dans les institutions qui collectent le folklore. Cette cohérence donne un modèle culturel clos, autosuffisant, auquel toute une communauté s'identifie, dans une unité géographique donnée. De plus, il est possible de valider ce modèle et le bien-fondé de ces transcriptions : en jouant, à partir de l'écrit, les différentes pièces dans les villages où elles ont été collectées, elles se révèlent parfaitement dansables, acceptées par la collectivité[5].

Récapitulons : nous avons proposé une analyse par niveaux successifs dont chacun met en œuvre un opérateur qui informe le niveau neutre des pulsations. Un dernier opérateur interviendrait alors « après coup », celui du tempo, à savoir l'assignation d'une valeur fixe à l'unité *u* qui avait été considérée comme indifférente.

---

[5] Je fais là référence à ma propre expérience d'instrumentiste, ayant appris ce répertoire d'abord à Paris, avec Talip Özkan, grand maître du saz, selon une méthode solfégique à l'occidentale (« compter », 1-2, 1-2, 1-2, 1-2-3, lentement puis en accélérant, etc.). Cet apprentissage fut validé dès mon premier séjour sur le terrain, puisque je pus faire danser, moi aussi, des villageois chez qui je n'avais jamais séjourné auparavant.

De sorte que toutes les propriétés dégagées «quelle que soit la valeur de *u*» ne pouvaient que confirmer l'unité et la cohérence du système.

Reste à savoir si cette belle unité n'a pas été obtenue par une certaine violence épistémologique et si, précisément, l'assignation d'une valeur à *u* ne doit pas intervenir très tôt dans la mise en œuvre des divers opérateurs. En effet, le *niveau 2* qui initialise le cadre perceptif, et désigne un «premier temps», permet d'inventorier quatre formes, par permutations des groupes de 2 et de 3. Ainsi, on a: 2.2.2.3, 3.2.2.2, 2.3.2.2, 2.2.3.2. Nous avons vu (1994: 194) que «le tempo détermine en partie l'ordre de succession des groupes de 2 et de 3 pulsations»: ainsi, pour les *zeybek* lents, prédominance de la forme 3.2.2.2; pour les *sipsi*, de la forme 2.2.2.3, etc.: il semble donc indispensable, avant même de déterminer comment s'initialisera le cadre perceptif, de fixer la valeur de *u*.

Mais on peut aller encore plus loin car, si au tempo ultra-rapide du *teke*, *u* ne peut plus être perçue au premier plan, c'est que le *niveau 0* n'a de validité que du point de vue théorique abstrait, ou dans le contexte d'un espace *graphique* strié: alors l'assignation d'une valeur à *u* doit précéder toute analyse, et l'unité théorique du système est brisée: malgré la validité du modèle culturel, nous nous retrouvons devant des formes indépendantes les unes des autres.

Je voudrais maintenant laisser de côté le «point de vue de l'un», qui était le mien en 1994, et revenir du côté du multiple, c'est-à-dire reprendre en compte tout ce qui pourrait manifester un écart par rapport à la cohérence, en confrontant le modèle culturel à ses conditions matérielles d'effectuation: contextes de la pratique, et variables instrumentales. Je m'aiderai, pour la mesure des périodes et des segmentations, du logiciel «SoundEdit Pro», avec une incertitude relative de ±1cs. près. Je ne répèterai pas les présupposés méthodologiques détaillés plus haut par Jean-Pierre Estival, également valables ici. De même pour les observations concernant l'«évolution des réalisations», que je puis m'approprier exactement dans les mêmes termes.

3. La différenciation

3a. Les conditions matérielles de la pratique musicale

Mon premier constat sera qu'à un tempo donné, avec un agencement instrumental différent, et dans contexte différent de la performance, correspond un rythme différent. Pour commencer, je considèrerai comme admis la définition de l'aksak par le «2+3» ainsi que le modèle culturel de *niveau 1* (2.2.2.3), mais je vais les confronter aux finesses de la pratique instrumentale, puis aux mesures mécaniques. Il existe trois contextes distincts de pratique musicale:

- 1. Pratique collective et festive: couple *davul* / *zurna* (grosse caisse / hautbois): tout un village, sur une de ses places, est alors destinataire du «message» musical.

- 2. Pratique intime «de voisinage», lors de réunions à la maison, dans une pièce: jeu en solo, *-üçtelli*, – en duo, *-üçtelli* + violon (tenu vertical), ou bien *üçtelli* + *sipsi* (petite clarinette de roseau), – ou encore en trio (*üçtelli*, violon, *sipsi*).
- 3. Pratique intime et solitaire, au *üçtelli,* petit luth à trois cordes.

Tout d'abord, les situations 1 et 2 ont pour commune finalité de faire danser; mais autant la seconde est liée à une acoustique de l'*espace clos*, et de la proximité, timbres ténus et discrets, autant la première n'a affaire qu'aux *extérieurs*, mobilisant une grande puissance sonore.

De plus, le premier contexte est le seul où apparaît une percussion autonome, alors que dans toute autre pratique instrumentale, la percussion est intégrée au jeu du luth (coups sur la table d'harmonie), ou confiée au danseur, qui s'accompagne de claquements de doigts ou entrechoque des cuillères.

Enfin le cas n°3, plus rare, consiste en un travail «méditatif», auto-suffisant, sur le répertoire de danse usuel et mobilise une technique instrumentale très fine.

3b. Tempo de *sipsi*

1. *Üçtelli* solo

Le *üçtelli* est un petit luth à trois cordes très commun dans cette région; on en trouve un dans presque chaque maison, qu'au moins un homme de la famille sait jouer.

Il se joue sans plectre, et la main droite qui pince les cordes dispose d'au moins trois techniques, produisant trois timbres différents:

- «pincé»: l'index pince la, ou les corde (s) vers le haut (coup inverse: ∧)
- «frotté»: toute la main descend (coup droit: ∨) en «insistant», ou en «s'attardant» légèrement (parfois, au point que les quatre doigts tour à tour frottent la corde, produisant presque un effet de *rasgueado*).
- «roulement»: alternance fluide de coups droits et inverses (∨∧∨∧). L'accentuation d'un temps sera toujours produite sur un coup droit, généralement allongé, induisant une figure dactylique (Fig. 12 a).

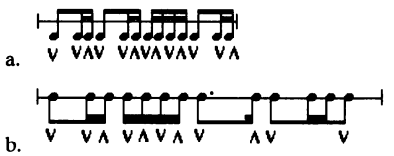


Fig. 12

C'est pendant le jeu en «roulements» que le musicien peut frapper la table du revers de l'index à l'occasion d'un coup droit, pour accentuer la période de

claquements percussifs secs. Cette technique se comprend comme «orientée» vers un danseur, virtuel ou réel (contexte n° 2).

Par contre, dans le contexte «méditatif» (n° 3), le üçtelli se joue sans effets percussifs; simplement, le musicien accentue certains temps du cycle au moyen d'un «frotté», le reste faisant alterner les deux autres techniques, avec prédominance de «roulements»; le «pincé» intervient le plus souvent sur le «groupe de trois» (v ∧∧).

Considérons les airs de tempo moyen *sipsi*: dans ces airs, les cycles mélodiques reposent sur 1, 2 ou 4 (= 2 × 2) périodes. Les phrases mélodiques les plus longues seront construites sur dix-huit pulsations, éventuellement redoublées.

Au *üçtelli*, s'il est joué pour faire danser, le musicien superpose la percussion à la seule technique du «roulement»(Fig. 12 b).

Chaque période est donc bien individualisée par cet éternel retour des mêmes accents percussifs. Elle s'accompagne d'une explicitation de la battue, par le danseur, et de la pulsation, par la régularité des 9 coups droits.

Le jeu «méditatif», destiné à la seule construction sonore, pour soi ou pour contenter un auditoire, se structurera par les retours du timbre «frotté». Or ces retours réguliers informent la période sur des segments plus longs que la percussion, ou même sur deux périodes.

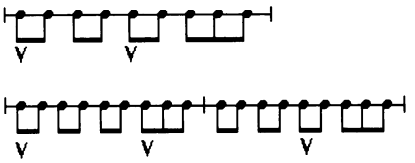


Fig. 13

Dans ce cas, c'est la phrase mélodique d'ensemble énoncée comme un «flux», qui prédomine sur le marquage d'une structure métrique: au lieu de mettre en relief des événements internes à la période, le musicien travaille sur une période plus ample, ou «macropériode», qu'engendrent à la fois les spécificités de la mélodie et les contraintes matérielles du jeu instrumental.

2. *Davul / zurna*

Le jeu du couple *davul / zurna* affecte lui aussi le modèle culturel, d'une autre manière: le *davul* peut en effet introduire dans la période une contra-métricité qu'on croyait jusqu'alors exclue du domaine aksak.

Le *davul*, grosse caisse bi-face, se joue avec un maillet qui frappe sa face antérieure, tenu par la main droite dont le mouvement est ample, et mobilise tout le bras; à la main gauche, tenue tout près de la peau postérieure, une baguette fine qui produit les ornements sur un timbre clair: opposition de timbres exprimée couramment par les termes *dum/tek*.

Dans le cas de certains airs de tempo *sipsi*, joués pendant des fêtes de mariage, le maillet ne joue que les trois premiers accents forts, laissant la suite

(les cinq intervalles théoriquement restants) aux ornementations de la baguette (main gauche), ce qui donne (Fig. 14a):

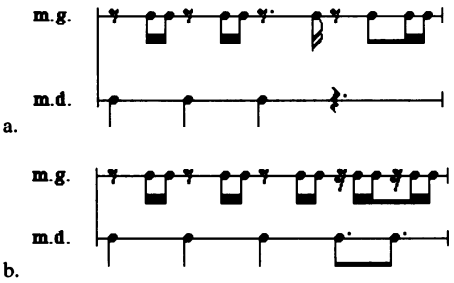


Fig. 14

Le mètre est développé comme un «processus» culminant à la cinquième pulsation, et qui «colle» à la danse.

Or, par moments, les quatre accents sont présents, mais de telle façon que le groupe final de trois pulsations apparaît sous une forme binaire («duolet», Fig. 14 b). Une telle présentation du «groupe de trois» peut s'interpréter comme une *variante contramétrique* de la forme ternaire «commune».

Le même effet sera produit avec les *zeybek*, dont la lenteur permet un travail «à l'intérieur» de la période, créant même un décalage par rapport à la danse. C'est bien sûr tout le charme de cette danse, que ce *déhanchement* régulièrement répété, que ces anticipations légères du *davul* sur les figures complexes décrites par le danseur. Les deux lignes de la fig. 15 permettent de comparer les appuis de la danse, que suivent fidèlement les accents percussifs d'un *saz*, à la «syncopation»[6] de l'accompagnement sur *davul* (ne sont notés que les coups de maillet *-dum*).

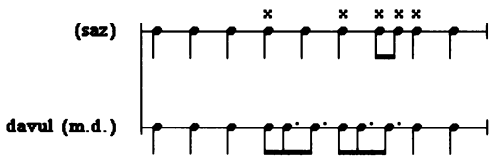


Fig. 15.

Mais cette contra-métricité n'affecte jamais qu'un segment de la période, et ne contredit pas la structure globale. La battue en elle-même n'est pas affectée par ce jeu rythmique, et c'est donc toujours dans son cadre que l'on «pense» le rythme; à la différence de Cuba, où c'est plutôt au niveau global de la période qu'il y a travail.

---

[6] C'est du reste uniquement au sens d'un semblable décalage, qu'un paysan turc parlera d' *aksaklık*, irrégularité.

3c. Tempo de *teke*

1. *Üçtelli*

Dans le tempo le plus rapide, celui qu'on a nommé *teke*, nous avons vu que la pulsation *u* avait tendance à disparaître de l'horizon perceptif, car théoriquement trop courte (environ 140 ms.): sur le *üçtelli*, le geste qui permet de jouer ce rythme peut mettre en évidence le monnayage du groupe de trois (Fig. 16 a). Or il se produit ici un fait exceptionnel, à savoir que le « groupe de trois » final commence par un coup inverse (∧, 7e pulsation théorique), – ce qui ne saurait se produire, habituellement, sur un accent de battue. Il en ressort une grande fluidité rythmique: mais quand le joueur de *üçtelli* marque la percussion[7] (Fig. 16 b), l'articulation des gestes de la main droite change (avec, cette fois, un coup droit (∨) sur la 7e pulsation théorique). Donc sur le même instrument, nous avons déjà deux configurations fort différentes, d'un point de vue kinesthésique, de la même battue, – c'est-à-dire deux rythmes différents:

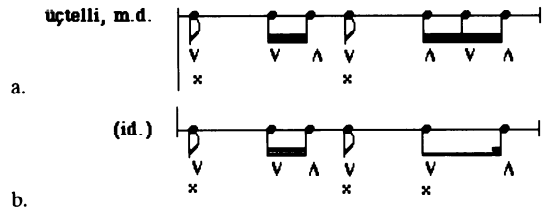


Fig. 16

2. *Davul / Zurna*

Pour cette même classe de tempo, la segmentation proposée par le *davul* peut être de trois types:

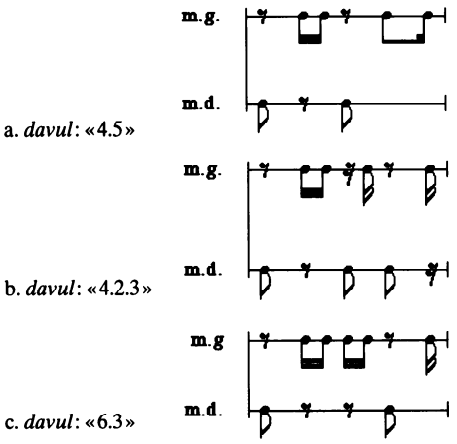


Fig. 17

[7] Je fais remarquer au passage que le schéma de percussion, ici, est le même « dactyle » que pour le tempo *sipsi* cf. plus bas, 4.2.

Cette fois la structure 2.2.2.3 ne se trouve explicitée ni sur le *üçtelli*, ni au *davul/zurna*.

3d. Conclusion partielle

Tous les exemples précédents montrent que le *niveau 1* d'analyse, défini par «l'opérateur accentuation», et imposé par le modèle culturel comme la forme 2.2.2.3, produit généralement, *en acte*, une autre forme. On a en fait l'impression que toutes les possibilités sont explorées, et que le procédé majeur de la performance, du point de vue rythmique, est une différenciation limitée: dans chaque «genre», et pour chaque dispositif instrumental, plusieurs modes de segmentation se superposent au modèle, qui, s'il n'est pas explicité comme tel, représente une structure latente, un cadre *a priori* au moins implicite (ce que j'appelais «mètre», et «schème métrique» (Cler 1994).

Reste à savoir si les mesures physiques des segmentations de ce mètre confirment son invariance et son omniprésence.

4. Mesures du temps

4a. Première classe d'airs de danse: tempo moyen

A l'aide du logiciel SoundEdit Pro, j'ai effectué des relevés systématiques sur un ensemble d'airs de danse de tempi *sipsi* et *teke* sur des instrumentations différentes: -*üçtelli* seul, trio (*üçtelli*+violon+*saz*), *davul/zurna*.

Il s'agissait de vérifier, quand la pulsation n'était pas nettement explicitée, donc surtout dans l'instrumentation *davul/zurna*, si les proportions du modèle aksak étaient réalisées.

Soit un air *sipsi* présentant 4 segments, comme suit:

a b c d
2 2 2 3

Il s'agit de vérifier si:

- a = b = c,
- d/c = 3/2 = 1,5,
- et c + d/a + b = 5/4 = 1,25.

Quels que soient le dispositif instrumental et les interprètes, la période globale des airs de tempo *sipsi* vaut entre 250 et 270 ms.

Les valeurs de a, b, c, d doivent, selon le modèle aksak, représenter respectivement 22,2, 22,2, 22,2, et 33,3 % de la période: ce qui se vérifie sur les versions jouées au *davul/zurna*, même quand le dernier segment (d=33,3 %) n'est pas explicité et que la période n'est accentuée que sur trois frappes du maillet.

De légères distorsions apparaissent entre les trois premiers segments, mais elles ne suffisent pas à modifier leur rapport à la longueur totale de la période. Par contre, elles nous renseignent sur la nature du « processus » rythmique, en relation avec la structure mélodique qu'il sous-tend. Il faut alors considérer l'étendue du cycle : par exemple, si celui-ci est construit sur quatre périodes, c'est au niveau de cette macrostructure mélodique que les phénomènes seront récurrents. Par exemple, dans les trois premières périodes du cycle, le segment c pourra être légèrement plus long que a et b, alors que dans la dernière, conclusive, il sera au contraire raccourci. Dans ce cas, c'est le rapport à la « mélodicité » qui doit être pris en compte dans l'analyse du rythme.

Dans les versions pour *üçtelli*, et particulièrement quand l'index frappe la table d'harmonie, ces distorsions sont plus importantes. Dans ce cas, c'est le segment b qui subit un allongement, ce qui peut s'expliquer par le fait que s'y condensent les effets percussifs :

a	b	c	d	
• •	• •	• •	• • •	
x	x	x	x	
21,8	22,7	20,9	34,5	(%)
21,7	23,4	21,7	32,8	(%)

Ici le « modèle » est bien *affecté* : faut-il alors considérer qu'il ne s'agit que de modifications imperceptibles, et négligeables ? Ou s'agit-il là de ce qui donne à chaque air de danse son « sel » particulier ?

Nous nous trouvons ici à la croisée des chemins, entre l'option « réductrice » de l'analyse, qui reconduit le concret à une forme abstraite, correspondant à une représentation du temps strié, et l'option du concret, qui rend compte d'abord du divers : ces deux approches restent conciliables à ce tempo, puisque la pulsation se retrouve toujours, quand bien même des paramètres d'ordre kinesthésiques ou expressifs peuvent l'affecter légèrement.

Il y aurait beaucoup à dire, à cet égard, au sujet de l'introduction massive des synthétiseurs et des boîtes à rythme, qui font danser dans les fêtes de mariage selon le striage régulier du temps, sans nulle distorsion interne des rapports de durée entre segments. Une modification substantielle est apportée à la pratique de la danse : programmés d'avance, les airs de danse ne peuvent plus être l'objet d'un choix ou d'une « recherche » de la part des danseurs.

En effet, quand c'est l'homme qui joue et non la machine, on commence par une phase de « recherche » : un danseur demande au musicien un air, sur un tempo déterminé, et lui en fait souvent essayer plusieurs, avant de trouver celui qui lui conviendra, et qui le mettra en mouvement. Il ne suffit pas de reconnaître une battue pour se mettre à danser : ce qu'il faut, c'est un rythme, à savoir un « consolidé » mètre-mélodie : ce « sel » particulier à chaque mélodie. De plus, il y a là une identification affective, dans le sens où le danseur s'approprie souvent l'air qu'il veut danser, en l'associant à un lieu, ou à une personne, généralement de sa parenté. Enfin, la compétence particulière du musicien entre également pour beaucoup dans ces interactions. Or personne ne peut nier l'existence d'un

«swing» dans le jeu instrumental, que la boîte à rythme supprime. Si c'est ce «swing» et les propriétés mélodiques de chaque air, qui poussent à danser, pourquoi les éliminer de nos analyses, et nous contenter d'une réduction métrique qui ne donne rien de plus que la boîte à rythme ?

Un exemple: un motif dactylique (– u u) n'est jamais mesurable comme «50 %-25 %-25 %», mais pourra facilement prendre la forme «57 %-20 %-23 %». Faut-il considérer que ces différences avec le modèle écrit «idéal», et considéré comme descriptif, ne méritent pas plus de commentaire que les aléas du moment et du lieu, et relèvent de l'ordre de l'interprétation? On peut répondre à ce jugement qu'il est subordonné à un *a priori* métaphysique sur l'immutabilité des formes pures – la fleur «absente de tout bouquet» dont parle Mallarmé. Mais si l'ethnomusicologue veut procéder avec l'attention scrupuleuse du naturaliste, c'est sur la fleur concrète qu'il s'attachera à travailler, non sur un concept abstrait.

4b. La relation entre *teke* et *sipsi*

Il est fréquent que les danses soient enchaînées sous forme d'une suite, de la plus lente à la plus rapide. Les transitions ne se font jamais par «fondu» d'un air à l'autre, mais toujours par une brève pause.

Quand un air de rythme *sipsi* est suivi d'un *teke*, les valeurs fondamentales ne changent pas: le «neuf temps» devient un «quatre temps et demi».

Un exemple significatif est joué au *üçtelli* par un musicien qui passe du *teke* au *sipsi*, après une pause. Après changement, il n'y a pas de ralentissement, car le geste de la main gauche sur le manche, le contour et le rythme mélodiques restent les mêmes;

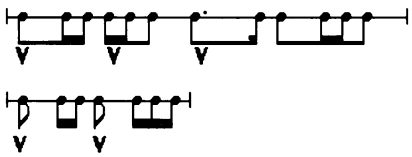


Fig. 18: *Sipsi* suivi de *teke*: les valeurs ne changent pas.

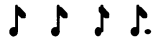
Dans ce cas, le modèle d'une unité *u* expansible à souhait n'est pas valide; il semble plutôt que l'unité reste, d'une pièce à l'autre, cette «croche» qui vaut entre 290 et 320 ms.

Ainsi la conception du rythme qui se révèle à travers ce constat est strictement horizontale, au sens d'une linéarité du temps musical qui s'auto-développe au sein de la période, mais toujours se «reterritorialise» en tant que cycle, dans la répétition stricte: c'est en cette antinomie entre la linéarité, la dynamique horizontale de l'aksak, et la «clôture» de la forme indéfiniment répétée que consiste la force de ce rythme.

4c. *Teke*

Un grand nombre de mesures faites sur le rythme *teke* tendent à confirmer le modèle aksak en 2.2.2.3, surtout quand il est joué par un musicien soliste, au üçtelli, au violon; ainsi dans l'exemple qui vient d'être mentionné:

Pour une période totale valant entre 137 et 141 cs., les valeurs «idéales» se vérifient. Toujours sur le même schéma, soit:



l'instrumentation qui rend la succession la plus conforme au modèle 2.2.2.3 est celle de la vièle ou du violon: d/a = d/b = d/c = 1,5, a=b=c, etc.

Mais l'exemple le plus significatif est celui où le couple *davul-zurna* articule le rythme en trois frappes fortes et inégales, segmentant le cycle en *longue-brève-longue*, mais de telle façon que la deuxième longue est légèrement plus courte que la première:

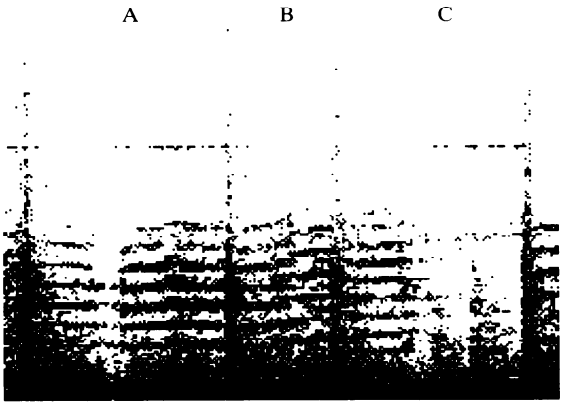


Fig. 19: *Teke* battu sur trois temps.

Soit A, B, C, les trois segments rendus manifestes par le logiciel SoundEdit Pro: tout au long de la pièce jouée, la longueur respective de ces segments est variable: cela donne par exemple, sur quatre cycles:

A		B		C	
(ms)	(%)	(ms)	(%)	(ms)	(%)
560	**40,2**	290	**20,8**	540	**39**
550	**40,5**	300	**22**	510	**37,5**
560	**41,1**	290	**21,3**	510	**37,5**

Pour obtenir à partir de là une quantification de type solfégique, il faut établir que B n'est «pas loin» de valoir la moitié de A; mais que déduire à propos de C? le rapport C/B varie entre 1,8 et 1,7. Donc C ne vaut ni 2 B, ni 1,5 B, seules valeurs admissibles dans une logique solfégique occidentale ou aksak.

Telles sont les limites de la réduction à des valeurs solfégiques: au prix d'une certaine violence, ce rythme apparaîtra soit comme un cinq temps (2.1.2) écourté, soit comme un *teke* allongé.

Dans le premier cas, pourraient exister alors cinq pulsations «latentes», mais rendues irrégulières pour des raisons encore mal définies.

Or précisément, les mêmes musiciens ont joué juste après un autre aksak, à deux coups de maillet cette fois (longue-brève), mais où la valeur brève (env. 550 ms.) est très proche du B ci-dessus, et la durée globale du cycle équivalente à celle de l'exemple précédent (env. 1350-1400 ms.). Le rapport entre le segment long et le bref, dans ce cas, varie entre 1,46 et 1,49: soit une valeur très proche du rapport aksak 3/2, – bien que la longue soit toujours légèrement plus courte que dans le modèle idéal.

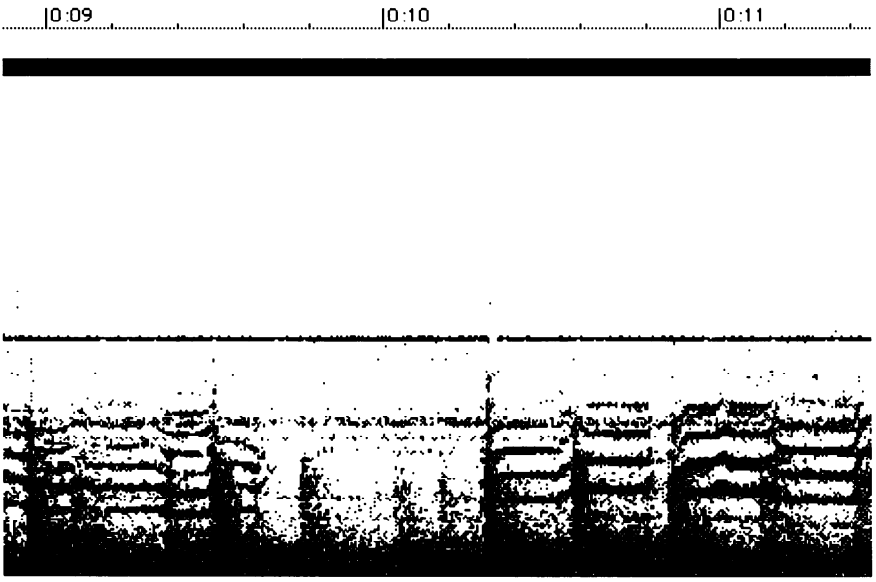


Fig. 20

Le rapport entre longue et brève est ici compris entre 1,4 et 1,5; mais surtout, à certains moments de la réalisation, le maillet «actualise» une pulsation, de telle façon que le cycle est divisé en cinq segments égaux (resp. 280, 290, 270, 280, 270 ms.): la «réduction» écrite la plus acceptable ici n'est-elle pas celle de l'*aksak premier* 2.3, avec une pulsation valant 280 ms., c'est-à-dire, en termes de solfège, une pulsation à la croche avec la valeur métronomique de 214 croches/minute?

Dans ce cas, est-il possible d'assimiler les deux exemples, – le premier apparaissant alors comme une variante atypique du second? La réponse doit être immédiatement négative, au moins pour deux raisons:

– 1. à aucun moment, dans l'exemple à trois temps inégaux, n'est explicitée une quelconque pulsation régulière;

– 2. La présence des trois coups de maillet est un invariant, qui ne subit jamais de modification.

Enfin, j'ajoute une troisième raison, qui n'engage que mon expérience du terrain : je n'ai jamais entendu, dans cette région, de « cinq temps » actualisé par trois coups de maillet (sous forme 2.1.2)...

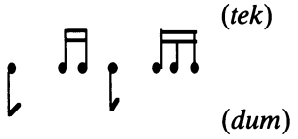
Nous continuons donc à chercher le sens de ce segment C plus bref que A, cette fois non plus à l'aide de la machine, mais en travaillant avec les musiciens eux-mêmes, qui, rappelons-le, ne parviennent jamais à ralentir volontairement un tempo. Nous nous bornons alors à faire entendre la pièce jouée au *zurna-davul* et à la faire reproduire sur le luth *üçtelli*, puis sur une *darbukka* (instrument peu utilisé dans les villages, et représentant davatage les traditions urbaines).

Au *üçtelli*, la division en trois segments inégaux disparaît, pour laisser place à une autre structure, à quatre temps cette fois, comme suit :

U U U -

Et surtout, la longue finale (équivalant au segment C de l'exemple *davul-zurna*) est « monnayée » de façon ternaire, de sorte que l'on y retrouve plus aisément le modèle recherché.

Quant à la *darbukka*, elle propose :



L'important, dans ce cas également, est l'apparition du groupe ternaire final, qui met en évidence une pulsation jamais actualisée tout au long du cycle, et correspondant à une double-croche (au métronome : • = env. 400).

Ce passage par une autre instrumentation nous a donc permis de rejoindre notre modèle aksak : mais cela suffit-il à déclarer que cette turbulence observée dans le jeu du *davul* est réductible au modèle de trois segments groupés 2.4.3?

J'ai pu encore enregistrer la même mélodie, jouée par des musiciens d'une région voisine (Burdur), selon la formule désignée « 6.3 » dans la figure 17c . Là encore, les mesures restent loin de confirmer notre modèle : le groupe de trois est toujours « trop long », étiré de 10 % en moyenne par rapport à la valeur attendue.

Nous voici donc, prenant en compte les conditions d'exécution, tant sur le plan de l'*organon*, que sur celui des interactions sociales impliquées, face à un modèle éclaté, offrant tantôt des coïncidences avec la « forme » pure, abstraite, tantôt des distorsions, des trans-formations au sens étymologique du mot. L'étude détaillée de ces « versions » distordues nous permet de trouver bon nombre de cas, où la rapidité du tempo, – qui était l'ancrage théorique premier de la réflexion de Brailoiu sur l'aksak, – transforme le modèle : ainsi, un autre *teke*, joué au *üçtelli* solo, cette fois, où la longue, qui devrait représenter 33,3 % de la période, atteint jusqu'à 43 %, alors qu'à d'autres moments du cycle, elle ne vaut que 31 : dans ce cas précis, où seul l'index pinçant les cordes marque la structure de la battue (sur

quatre temps), les justifications sont d'ordre mélodique: les valeurs les plus allongées quand le groupe de trois n'est pas monnayé, les plus abrégées quand la mélodie se précipite. Mais il s'agit là de variations au cours de la même pièce, qu'on pourrait appeler «expressives» dans le contexte d'un jeu sans finalité conative (= visant à faire danser).

Par contre, la distorsion, dans l'exemple analysé précédemment du *davul* (fig. 18) varie très peu au cours de la pièce, et s'adresse à des danseurs présents sur la place.

Il faudrait reprendre toute la description de ces rythmes en fonction des présents constats, et revenir, avec une extrême attention, sur les données matérielles, dispositifs instrumentaux, etc.: on ne saurait traiter de la même manière des événements d'accentuation qui «font corps» avec le geste mélodique (luth), et un dispositif en duo où la percussion est séparée.

Faut-il intégrer à notre propos la notion de «pulsation irrégulière» que défend Jacques Bouët en ce volume ? Ou bien considérer avec Jean During que le rythme en forme d'ellipse, «cercle à 2 centres» serait devenu «ovoïde», à trois centres ?

5. Eléments d'interprétation

Nous avons effectué un curieux trajet: nous avons analysé un répertoire selon des normes solfégiques, en considérant que l'analyse correcte devait aboutir à une transcription correcte. Le système de transcription obtenu est validé par la communauté musicienne objet de l'enquête, et se révèle opérant pour la communauté des musicologues turcs travaillant sur leur propre culture.

Puis nous reprenons le travail sur le répertoire en laissant de côté le striage du temps musical imposé par l'écriture solfégique, et en fixant notre attention sur l'«écriture directe» du sonagramme: le modèle culturel est toujours présent, se confirme dans le travail avec les musiciens interrogés, mais il s'avère:

- 1. qu'il *ne peut plus s'accommoder de l'écriture*;
- 2. que si réellement tout s'organise selon la loi aksak (2.2.2.3), l'accélération du tempo, ou un certain dispositif instrumental, n'en produit pas moins une «catastrophe» au sens où on entend ce mot depuis René Thom...
- 3. Que, du coup, est entérinée l'existence d'au moins un modèle cognitif autre que le modèle culturel.

Outre le fait que la réduction de ce modèle culturel à sa transcription en neuf temps ne relève peut-être que d'un procès de «légitimation» au sens de Bourdieu, nous pouvons raisonner sur ces différences en invoquant des causes matérielles, liées aux conditions de performance: kinesthésiques (l'ampleur du mouvement qui frappe le *davul*), ou sociologiques (interactions: jouer sur la place du village, pour une grande collectivité), etc. On aurait alors une explication fonctionnaliste, qui s'appuierait sur une prise en compte rigoureuse, et aussi

complète que possible, de paramètres très fins. Mais cela ne nous donnerait pas encore le moyen d'*interpréter* les événements.

Si nous reprenons à notre compte la «trinité du rythme» dont Pierre Sauvanet expose la théorie dans son article ci-dessus, nous dirons qu'ici, – où la périodicité, dans son évidence, ne pose pas problème, – c'est une tension entre *structure* et *mouvement*. qui est en jeu.

Structure: les deux modèles, *clave* et «aksak à neuf temps» recoupent la notion de «schème métrique» qui était proposée dans notre article (Cler: 1994). En effet, il s'agit bien de *skhèma*, la forme statique, saisie dans sa permanence, et hors-temps, – puisqu'elle pouvait s'incarner à différents tempi: en quoi cette notion était aussi une allusion, *mutatis mutandis*, au schématisme kantien[8], «représentation intermédiaire entre l'intelligible et le sensible». Cette notion de schème permettait d'identifier la cohérence du système à une unité territoriale: sur un territoire donné, *une* formule, polie par les musiciens de chaque génération, diversifiée en ce que l'on nomme un répertoire. Il y a donc, dans cette exploitation d'une même structure métrique, resserrée ou étirée, comme un «condensé» territorial, qui nous renvoie à la «ritournelle territoriale» de Deleuze-Guattari (1980).

En somme, ce schème n'est que la structure de la battue (niveau 1 de l'analyse), qui s'actualise pour un territoire donné dans un rythme. L'agencement schème-tempo-mélodie est tel que ce système territorial est immédiatement identifiable. Dans les villages où sont effectués les relevés et enquêtes ici présentés, l'articulation accentuelle (percussions sur la table d'harmonie), la texture sonore des agencements instrumentaux, l'économie modale, tout signale immédiatement un lieu d'origine, la vallée de Masıt, ou la région tout entière.

Mais bien plus encore, le «schème métrique» en question existe dans toute la Turquie, où il est souvent qualifié de «rythme national». Sa nature de schème engendrerait donc dans un territoire global, – qui comprend les Balkans, faut-il le rappeler, – un nombre incalculable de variantes «micro-territoriales» ou de milieux (villageois, urbain, «populaire» et «classique», etc.), dont la singularité, localement, se marque par des traits *rythmiques*, au sens défini plus haut, – temps, dynamique, timbre, mélodicité.

Nous sommes donc du côté de la structure, et celle-ci se double d'un contenu idéologique, d'un discours, elle fait système au sens où «tout se tient».

Mouvement: à travers l'élasticité du modèle, distorsions et transformations, c'est le mouvement, c'est-à-dire la vie du rythme, – sa rythmicité. Et bien sûr, nous excluons de comprendre cette «vie» comme une marge de liberté laissée à la réalisation du modèle (comme on opposerait le *rubato* au *tempo giusto*). Ce qui doit être pensé, soumis à des validations expérimentales, c'est bien plutôt la coexistence de ce modèle, – construit *a posteriori*, – avec un ou plusieurs modèles cognitifs distincts (comme le cercle tracé au compas et celui dessiné à main levée par la brodeuse tadjike, cf. Jean During ici-même).

---

[8] Cet emprunt relevait bien sûr de la méthode du «bricoleur» cher à la *Pensée sauvage*, et non de celle de l' «ingénieur».

D'une certaine façon, contre le temps strié, discret, nombré, tout notre effort devra s'attacher désormais à penser le continu. Se répète le vieux débat, sur l'étymologie de *rhythmos*, entre la « cadence des flots » contestée par Benveniste dans son célèbre article (1966), et « la manière particulière de fluer », qu'il lui opposait ; et c'est la nature de ce « flux » qui requiert à présent toute notre attention.

La perspective de recherche suggérée ici ouvre ainsi sur deux démarches conjointes : l'une, pragmatique, comprenant la mise en place de protocoles d'expérimentation, et tâchant de rendre compte de la « pensée analogique » qui régit ces processus rythmiques, sous forme de *fonctions* ; l'autre, davantage tournée vers les concepts, – style, territoire, *concept* de rythme, etc., – relevant plutôt d'une esthétique générale ou d'une ethnologie de l'affect.

Peut-être cette double postulation, qui se pésente à chaque pas dans la recherche sur le rythme, entre rythme-fonction et rythme-concept, est-elle l'origine de la plupart des errances des musicologues en cette matière.

Références

ACOSTA Leonardo
1989 *Del tambor al sintetizador* La Habana : Editorial Letras Cubanas.

ALÉN Olavo
1986 *La música de las sociedades de tumba francesa en Cuba.* La Habana : Casa de las Americas.

ALVAREZ VERGARA R.E.
1989 *Caracterización de las agrupaciones de rumba en la ciudad de La Habana.* La Habana : Instituto Superior de Arte, Faculdad de Música, trabajo de diploma.

AROM Simha
1985 *Polyphonies et polyrythmies d'Afrique centrale*, 2 vol. Paris : SELAF.

ASSAYAG Gérald
1996 « Problèmes de quantification et de transcription en composition assistée par ordinateur », in *Musique & Mathématiques*. Lyon : Colloque GRAME : 91-105.

BENGTSSONN Ingmar *et al.*
1972 « Sound Analysis Equipment and Rhythm Research Ideas at the Institute of Musicology in Uppsala », in *Studia instrumentorum popularis II*. Stokholm : Musikhistoriskamuseet : 53-76.

BENVENISTE Emile
1966 « La notion de 'rythme' dans son expression linguistique », in *Problèmes de linguistique générale.* Paris : Gallimard : 327-336.

BRAILOIU Constantin
1973 *Problèmes d'ethnomusicologie*, textes réunis et préfacés par Gilbert Rouget. Genève : Minkoff Reprint.

CANÉVET G.
1991 « Les profils psychoacoustiques », in *Genèse et perception des sons.* Publications du LMA/CNRS.

CARPENTIER Alejo
1985 (1946) *La Musique à Cuba.* Paris : Gallimard.

CHATELAIN Daniel
1996 « La *tumba francesa* », *Percussions* 45 : 39-49.

CLER Jérôme
1994 « Pour une théorie du rythme aksak », *Revue de Musicologie* 82 : 181-210.

CROOK Larry
1982 «A Musical Analysis of the Cuban Rumba», *Latin American Music Review* 3 (1): 92-123.
1992 «The Form and Formation of the Rumba in Cuba», in *Salsiology, Afro-Cuban Music and the Evolution of Salsa in New York City*. New York: Greenwood Press: 29-42.

DELEUZE Gilles et Félix GUATTARI
1980 *Mille plateaux*. Paris: Editions de Minuit.

DONNIER Philippe
1988 «Le flamenco ou le temps falsifié», *Analyse musicale*, 2e trimestre.

ENGLAND Nicholas M.
1964 «Symposium on Transcription and Analysis: an Hukwe Song with Musical Bow», *Ethnomusicology* VIII-3.

ESTIVAL Jean-Pierre
1996 «Nouveaux enjeux ou continuité historique ? La *rumba*, un exemple afrocubain», *Cahiers de musiques traditionnelles* 9: 201-223.

FIANNACA M.
1992 *Percussions, Les congas, Rythmes* Lyon: Maurice Sonjon.

GOODY Jack
1979 *La raison graphique, la domestication de la pensée sauvage*. Paris: Les Editions de Minuit.
1994 *Entre l'oralité et l'écriture*. Paris: PUF.

GRASSO GONZALEZ N.
1989 *Folklore y professionalismo en la rumba matancera*. La Habana: Instituto Superior de Arte, Faculdad de Música, trabajo de diploma.

HANDEL S.
1989 *Listening – An Introduction to the Perception of Auditory Events*. Mass.: MIT Press.

HELFFER Mireille
1994 *Mchod-Rol, les instruments de la musique tibétaine*. Paris: CNRS Editions.

LEON Argeliers
1974 *Del canto y el tiempo*. La Habana: Editorial Pueblo y Educación.

LÉVI STRAUSS Claude
1962 *La pensée sauvage*. Paris: Plon.

NETTL Bruno
1964 *Theory and Method in Ethnomusicology*. New York: The Free Press of Glencoe.

ORTIZ Fernando
1981 (1951) *Los bailes y el teatro de los Negros en el folklore de Cuba*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
1984 (1935) *La clave xilofónica de la música cubana*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
1993 (1950) *La africanía de la música folklórica de Cuba*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

PÉREZ FERNANDEZ Rolando Antonio
1986 *La binarización de los ritmos ternarios africanos en América Latina*. La Habana: Ediciones Casa de Las Américas.

ROUGET Gilbert
1970 «Transcrire ou décrire ? chant soudanais et chant fuégien», in *Echanges et communications, mélanges offerts à Claude Lévi-Strauss*. Paris: Mouton: 677-706.

ROUGET Gilbert *et al.*
1981 «Ethnomusicologie et représentation de la musique, études réunies et présentées par Gilbert Rouget», *Le Courrier du CNRS*, hors série n° 42.

VINUEZA Maria Elena
1988 *Presencia Arará en la música folclórica de Matanzas*. La Habana: Ediciones Casa de las Américas.

RÉSUMÉ

Après une courte introduction permettant de préciser quelques points de terminologie, avec une ambition strictement locale, nous interrogerons les relations complexes entre la performance et sa notation. Nous traiterons de deux formes musicales cubaines et turques, déjà décrites et écrites par l'ethnomusicologie, mais où la performance et l'apprentissage restent fondamentalement liés à la tradition orale. Chacune de ces formes semble répondre à des logiques différentes: des développements rythmiques qui s'expriment dans un cadre horizontal et linéaire pour la Turquie, alors que les musiques afrocubaines privilégient l'aspect vertical de l'intrication polyrythmique. Quels sont alors les liens entre une notation solfégique et la production sonore que nous pouvons aujourd'hui appréhender directement grâce aux outils modernes de mesure ? Plus largement, notre propos s'inscrit dans la construction de problématiques liées à une anthropologie cognitive de la musique. Nous interrogerons dans ce but aussi bien des faits mesurables de la production musicale que des catégories culturelles comme la *clave* ou la notion de territorialité dans les rythmes aksak.

ABSTRACT

Structure, movement, graphic reason : the affected model. *After a short introduction to clear up some specific terminological points, we assess the complex relationship between performance and notation. We look at two musical forms ; Turkish and Cuban, both of which have been widely described and written about in ethnomusicology, and both of which strongly link performance and apprenticeship to an oral tradition. Each of these forms seems to answer to a different logic : rhythmic development expresses itself in a horizontal and linear way in the case of Turkey, whereas Afro-Cubans privilege the vertical aspect of multi-rhythmical integration. What then are the links between sol-fa notation and the actual sound produced, that, thanks to modern instruments of today may be accurately apprehended ? From a wider standpoint, our paper fits into problematic development connected to cognitive, musical anthropology. With this goal in mind, we question not only measurable musical production but also cultural categories such as the clave and the notion of territory in aksak rhythms.*

DE LA CENTRAFRIQUE AU CAMEROUN
Un itinéraire rythmique

Vincent Dehoux, Nathalie Fernando,
Sylvie Le Bomin et Fabrice Marandola

Ce texte[1] envisage le rythme en Afrique centrale à partir de différentes traditions musicales. Une telle perspective comparatiste n'a été rendue possible que parce que les principes généraux de la métrique et du rythme régissant les musiques de cette partie du monde ont été clairement mis au jour par Simha Arom. Par rapport à de tels principes, ces contributions révèlent des particularités qui conduisent à affiner la théorie générale, démontrant s'il était nécessaire que le monde des traditions orales est essentiellement sujet à des variantes locales irréductibles les unes aux autres.

L'unité des points de vue qui suivent et qui justifie leur rapprochement provient de l'utilisation d'une méthodologie commune. Celle-ci met au centre du travail ethnomusicologique sur les musiques d'Afrique Centrale, la *transcription*, non comme but en soi, mais comme révélateur de formes de pensée proprement déroutantes et le plus souvent insaisissables autrement. Cependant, et compte tenu de la complexité des musiques de cette région, ce travail de transcription n'est pas toujours immédiatement applicable, loin s'en faut. Aussi sa réalisation nécessite-t-elle le recours préalable à des méthodes d'enregistrement analytique telle celle du *play-back*. Sans entrer dans les détails techniques, le *play-back* permet d'isoler, par une série d'enregistrements successifs et sur chacune des pistes d'une bande magnétique, les différentes parties d'une polyphonie. Simha Arom a imaginé[2] l'adaptation d'une telle procédure au travail de terrain, la rendant compatible à des conditions matérielles rudimentaires, c'est-à-dire faisant appel à un appareillage léger, courant, autonome et ne nécessitant de la part de son utilisateur ni formation spécifique ni recours à une quelconque aide extérieure.

La mise en place de la méthode du *play-back* n'a cependant pas comme seul effet de rendre possible le travail de transcription. En tant que procédé d'investigation, elle est à même de révéler au cours de sa mise en œuvre les processus mentaux à l'origine des productions musicales. Rappelons ici qu'elle place les informateurs dans une situation inattendue : en effet, un villageois d'Afrique

---

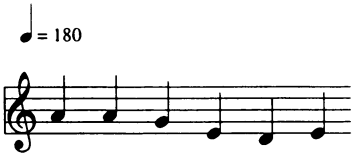
[1] Rédigé par Vincent Dehoux et Sylvie Le Bomin pour la République Centrafricaine, et par Nathalie Fernando et Fabrice Marandola pour le Cameroun.

[2] Arom 1976; Arom & Cantagrel 1977; Macéda 1981; Arom 1985; Dehoux 1986, 1993b, 1996; Olivier 1995.

centrale a-t-il eu l'occasion d'entendre une voix isolée extraite de l'ensemble polyphonique auquel il a l'habitude de participer ? Un xylophoniste, joueur de harpe ou de sanza, a-t-il pu écouter le jeu de sa main gauche ou de sa main droite isolément ? L'important ici n'est pas tant de leur révéler ces mécanismes que de porter attention aux discussions que l'écoute de telles bribes suscitera. Comment nommeront-ils, qualifieront-ils ces fragments des pièces musicales ? Seront-ils unanimes dans leurs jugements ? Chaque fragment sera-t-il identifié par les tenants de la tradition de la même manière, et quelles réflexions leur écoute suscitera-t-elle ? Autant d'interrogations qui laissent présager un échange intéressant entre musiciens et chercheur et qui remplaceront avantageusement le va-et-vient fastidieux de questions-réponses le plus souvent gratuites ; de sorte qu'une telle méthode d'enregistrement est susceptible de révéler, dans son application, la piste originale et impensable a priori que l'enquête, pour demeurer pertinente, n'aura qu'à emprunter.

Fig. 1 : *Play-back* de sanza (Centrafrique). Photo : Sylvie Le Bomin

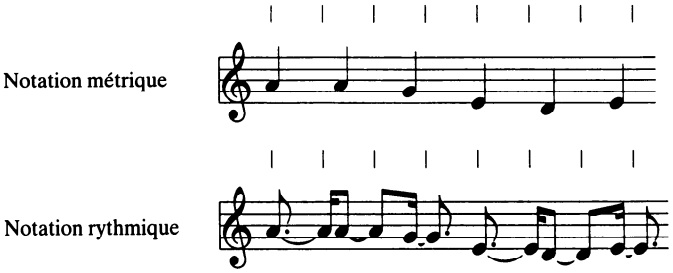
A plus long terme, l'effet de cette méthode est de permettre un travail de transcription qui donne une image fidèle et tangible de la réalité acoustique... Pas exactement : la transcription doit avant tout rendre compte de la musique telle qu'elle se fait, telle qu'elle est pensée, et non pas seulement de son résultat sonore. Ainsi, voici la mélodie principale du chant à penser *naa-bua*[3] : une succession de six notes de valeurs égales constituant une mélodie à pente descendante :



Exemple 1

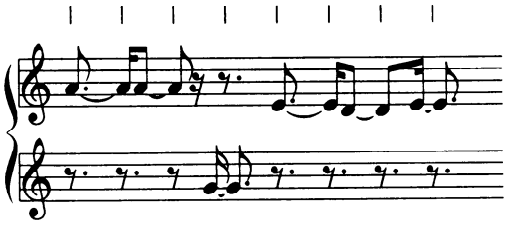
[3] Il s'agit d'une pièce tirée d'un répertoire de chants avec sanza (*gima-tamo*) des Gbaya de République Centrafricaine que l'on trouvera dans les disques suivants mentionnés dans la discographie : Dehoux 1992a, 1993, 1995.

Ces valeurs étant toutes d'égale durée, la transcription ne présente aucune difficulté. Ce sont là six noires ou six croches... simple affaire de proportions. Une telle transcription est tout à fait «plausible»: donnez-la à un musicien occidental, il chantera à partir d'elle la mélodie principale du chant *naa-bua.* La notation se trouvera donc validée. En se plaçant maintenant dans la perspective des Gbaya, la «famille» de chants à laquelle appartient *naa-bua* est basée sur un cycle mélodique de 24 unités temporelles minimales. Les six valeurs égales de cette mélodie sont donc à répartir dans ce cycle, ce qui ne pose aucune difficulté puisque 24 est divisible par 6. Or, une telle opération n'est pas *culturellement* pertinente, car le musicien se réfère à une pulsation isochrone qui divise ce cycle en huit «temps»[4]. Ainsi pour une mélodie d'apparence aussi banale (6 valeurs d'égale durée), on obtient une transcription dans laquelle les 6 valeurs égales sont superposées à 8 pulsations isochrones:



Exemple 2

Cette mélodie est maintenant replacée dans son contexte instrumental, celui de la sanza. Le clavier de cet instrument répartit les hauteurs entre les deux pouces non pas selon le continuum grave-aigu, mais d'une façon originale qui privilégie les mouvements de chacun d'eux, de sorte que les hauteurs de la mélodie *naa-bua*, bien que conjointes, sont issues du jeu alterné des deux pouces sur le clavier de l'instrument, ce dont la transcription rendra compte ainsi:



Exemple 3

[4] Et qu'il concrétise si on lui demande de frapper des battements de main réguliers au cours de son exécution ou si le chant se trouve lui-même accompagné par le secouement régulier d'un hochet. Par commodité, nous nommons une telle pulsation «battue».

Ce parcours de la première à la troisième transcription démontre l'utilité d'un tel travail pour la compréhension des musiques de tradition orale, en ce qu'il est à même de révéler un mode de pensée particulier. En effet, ce dernier ne consiste pas forcément en réalisations inimaginables, voire acrobatiques ou insensées, mais en un agencement original de structures pouvant fort bien exister ailleurs dans le monde. En outre, le processus de mise au jour de telles structures par *play-back* interposé s'avère riche d'enseignements dans la mesure où il place les exécutants dans une situation de prime abord énigmatique et donc fondamentalement révélatrice:

Il est utile de rappeler ici quelques-uns des principes généraux qui régissent la rythmique des musiques centrafricaines tels que Simha Arom les a dégagés[5]: les musiques d'Afrique centrale sont des *musiques cycliques, mesurées où les durées sont strictement proportionnelles;* des ostinatos à variations, dont le tempo est invariant:

> «Les formules des ostinatos rythmiques sont propres aux populations auxquelles elles appartiennent. Elles varient non seulement d'un groupe ethnique à un autre, mais encore à l'intérieur d'un même groupe, d'un type de musique à un autre. Et c'est précisément la combinatoire rythmique, fruit du croisement de plusieurs figures individuelles, qui constitue le critère d'identification d'une catégorie musicale, reconnaissable en tant que telle par les membres du groupe social» (Arom 1985: 98).

Le cycle, composé de la réitération de périodes, est le plus grand dénominateur commun. La période est toujours composée de nombres entiers de pulsations:

> «étalon isochrone constituant l'unité de référence *culturelle* pour la mesure du temps [...], la pulsation est donc l'unité fondamentale de temps par rapport à laquelle toutes les durées se définissent» (Arom 1984: 7).

La pulsation, qui est matérialisable, mais le plus souvent implicite, donne lieu à une division binaire, ternaire ou composite (en 5 valeurs égales), la plus petite valeur exprimée se définissant comme *la valeur opérationnelle minimale*:

> «la valeur opérationnelle minimale équivaut à la plus petite durée *pertinente* [...] dont toutes les autres durées constituent nécessairement des multiples. C'est à partir de ces valeurs minimales que s'élabore la configuration rythmique propre à chaque pièce, et, dans la polyphonie, à chaque partie» (Arom 1993: 136).

Par ailleurs, il convient d'opérer la distinction entre ce qui est de l'ordre du *rythme* et ce qui est de l'ordre du *mètre*:

> «la métrique concerne *l'étalonnage du temps en quantités – ou valeurs égales –*, le rythme, *les modalités de leur regroupement* [...] La métrique est un *conti-*

---

[5] Quatre textes nous ont servi de référence: *cf.* en particulier Arom 1984, 1985, 1992 et 1993.

nuum, le rythme est une *forme temporelle.* Pour faire image, on peut dire que la métrique est la trame muette sur laquelle le rythme se déploie» (Arom 1992: 9-10).

Les périodes qui composent le cycle sont généralement immuables. Cependant, celles-ci peuvent faire l'objet d'agencements divers par des procédés d'amplification et de quasi-périodicité:

Amplification: «procédé qui consiste à développer, *de façon sporadique*, le matériel rythmique propre à une période sur un nombre de périodes toujours multiple de celle-ci» (Arom 1984: 9).

Quasi-périodicité: «réapparaissent, *à des fréquences irrégulières,* des motifs parfaitement reconnaissables, mais séparés par des séries de percussions équidistantes dépourvues d'accentuation» (Arom 1984: 9).

Le cycle peut aussi répondre au principe de macro-périodicité. C'est-à-dire qu'il peut donner lieu à:

«la superposition de périodes de dimensions différentes, *lorsqu'aucune d'elles, prise isolément, n'atteint cette dimension*» (Arom 1984: 9).

En définitive, on peut souscrire à la remarque formulée par Arom en ces termes:

«la caractéristique dominante du rythme consiste en une très forte tendance à la contramétricité, suscitant une relation conflictuelle permanente entre la *structure métrique* de la période et *les événements rythmiques* qui s'y produisent» (Arom 1984: 29).

A ce jour, les Banda Gbambiya[6] sont les seuls en Centrafrique à utiliser une formation comprenant quatre xylophones[7](*mbaza*), auxquels s'adjoignent un tambour (*kporo*) et, selon les circonstances, des hochets et des sonnailles (*ngala*, *manga*, *bakedge*). Cet ensemble intervient dans des circonstances aussi bien rituelles que de divertissement et accompagne le chant et la danse.

La connaissance que nous avons des musiques d'Afrique centrale conduit généralement à attribuer une grande virtuosité au jeu de tambour – qu'il s'agisse

---

6 Les Banda constituent une vaste famille linguistique de République Centrafricaine divisée en de nombreux dialectes dont les locuteurs portent le nom: Banda Dakpa, Linda, Gbambiya, Mbiyi, Togbo, etc. Tout comme pour la langue, ces sous-groupes possèdent un fonds musical commun: circonstances d'exécution, instrumentarium, fonctions. Cependant tous adaptent et organisent de façon particulière les ressources dont ils disposent, ce qui confère une marque identitaire à la musique de chacun de ces groupes. Les Gbambiya tiennent une place tout à fait à part au sein des Banda. Alors que ces derniers sont majoritairement installés à l'est du territoire, les Gbambiya vivent quant à eux au nord-ouest, en pays gbaya.

7 Ces xylophones portatifs à résonateurs multiples sont conformes à la typologie des xylophones banda définie par Olga Boone: «Les xylophones à touches reposant sur des coussinets isolateurs et à calebasses ajustées dans une planchette sont caractéristiques de la région de l'Ubangi, environ entre les rapides de Zongo en aval et les rapides de Cetema en amont (carte n°», Pl. XII): ils sont utilisés dans notre Colonie par les Togbo, les Gobu, les Mono et les Yakpa, tribus de la peuplade Banda, habitant surtout l'Afrique Équatoriale Française» (Boone 1936: 114).

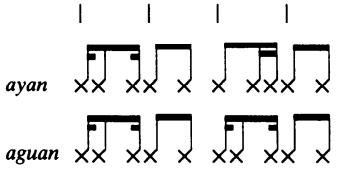
de tambours de bois ou à membrane. Comme on le verra par la suite, les Banda Gbambiya répartissent les rôles entre instruments rythmiques et instruments mélodiques différemment des autres populations de cette région. De plus, la complexité de la polyrythmie n'émane pas, dans leur musique, de la superposition des différentes parties, mais des variations dont elles font l'objet; ces dernières créent une ambiguïté permanente entre division binaire et division ternaire de la pulsation. Par ailleurs, la pièce *kochi agoa* (*cf.* infra, ex. 8) montrera comment les Banda Gbambiya sont à même de renouveler leur matériau musical avec une grande économie de moyens.

1. Jeu de rôles

L'utilisation de quatre xylophones n'est pas la seule particularité de la musique banda gbambiya: la partie de tambour est dépourvue de complexité rythmique puisqu'elle agit en métronome – le tambourinaire matérialisant essentiellement la pulsation –, repère métrique de toutes les parties.

La complexité rythmique réside dans les parties de xylophones. Chacun d'eux a un rôle propre, qu'il s'agisse du soliste (*engeren*) ou des xylophones d'accompagnement (*ayan, okon* et *aguan*). La partie soliste d'*engeren* fait l'objet de nombreuses variations mélodico-rythmiques alors que les parties d'accompagnement sont jouées sur un nombre limité de lames, en ostinato quasi strict.

Les pièces du répertoire de divertissement (*kevere kotara*)[8] – qui accompagnent la danse et le chant – ont toutes la même structure métrique et rythmique, à savoir un cycle de huit pulsations dont la subdivision est binaire. La mélodie revient au xylophone soliste qui, du fait des nombreuses variations qu'il réalise, ne peut servir de référence à la danse. Quelle que soit la pièce, la version minimale jouée sur les xylophones *ayan* et *aguan* ne varie pas plus sur le plan mélodique que sur le plan rythmique: aucune partie réalisée sur ces xylophones n'est spécifique à une pièce.



Exemple 4

Les parties jouées sur les xylophones d'accompagnement ne permettent donc pas d'identifier la pièce, mais seulement la danse ou la catégorie musicale

[8] Il s'agit d'un répertoire de chants avec xylophones des Banda Gbambiya de République Centrafricaine que l'on trouvera dans le disque mentionné dans la discographie: Le Bomin 1996.

Fig. 2: *Play-back* de xylophone (Centrafrique). Photo : Sylvie Le Bomin

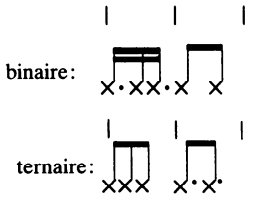
correspondante. Ainsi, bien qu'accordés sur des hauteurs précises, ces xylophones d'accompagnement n'ont-ils pas de fonction mélodique. Ils réalisent une formule rythmique caractéristique de la danse et/ou d'un répertoire, rôle généralement dévolu à un tambour. Comme le précise Vincent Dehoux, les répertoires musicaux de Centrafrique

> «s'appuient sur une formule rythmique spécifique propre à chacun d'eux et frappée en ostinato strict sur le tambour de bois. Il s'agit là en quelque sorte d'une «signature», élément indispensable pour l'identification du répertoire et l'exécution des différentes pièces qui le composent» (Dehoux 1993b: 151-152).

Dans l'orchestre de xylophones banda gbambiya, des instruments auxquels l'appartenance organologique attribue par ailleurs une fonction mélodique ont ici une fonction rythmique. De fait, la présence de quatre instruments «mélodiques» n'implique pas l'existence de quatre parties mélodiques constitutives.

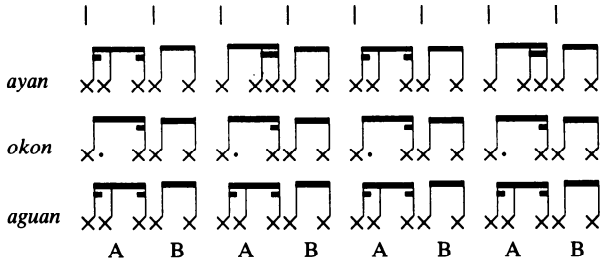
2. Binaire / ternaire

Contrairement aux musiques d'autres populations centrafricaines importantes telles que les Gbaya ou les Manza, dans la musique des Banda Gbambiya, aucune partie mélodique ne procède à un monnayage maximal des durées, ce qui serait susceptible de permettre une reconnaissance aisée des modalités de division de la pulsation. Le tempo des pièces étant extrêmement rapide (♩ = 210) et aucune valeur n'étant accentuée, la perception que l'auditeur a de la subdivision du temps peut être aussi bien binaire que ternaire. Les transcriptions de certaines formules peuvent s'écrire de deux manières:



Exemple 5

Cependant, les versions minimales des différentes parties et de leur superposition montrent clairement une conception binaire: une même formule, strictement binaire (figure B), est jouée simultanément sur chacun des xylophones d'accompagnement:

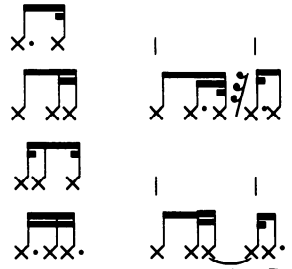


Exemple 6

Or, le rôle des instrumentistes est de rompre la régularité de cette répétition stricte: ce faisant, l'organisation binaire particulièrement prégnante dans les versions minimales devient beaucoup moins évidente lors de l'exécution habituelle. On retrouve ici un procédé utilisé par Steve Reich et que décrit Simha Arom:

> «Il y a plusieurs façons d'organiser perceptuellement ce que l'on entend: c'est un problème de classement mental. Telle formule de Steve Reich est basée sur douze temps du début à la fin, simplement des déplacements très légers, d'une partie par rapport aux autres, créent au fur et à mesure de ce décalage une ambiguïté progressive» (Arom et Dehoux 1978: 71).

Les difficultés rencontrées dans la détermination des rythmes tiennent au fait qu'aux versions citées plus haut, sont ajoutées des micro-variations rythmiques exécutées par les xylophones *ayan* et *okon*. Ce dernier point, ainsi que la résonance particulière des lames d'*aguan,* ne permettent jamais d'avoir une répétition suffisamment affirmée pour déterminer le rythme avec certitude. L'ambiguïté naît des variations appliquées à la figure rythmique [A]. De plus, empiétant sur la figure rythmique [B], des variations plus subtiles déstabilisent la perception, supprimant le seul élément de référence de la régularité binaire.

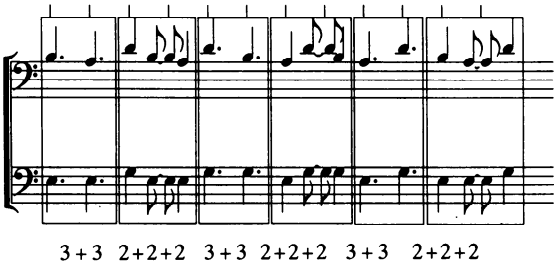


Exemple 7[9]

3. L'économie de moyens

Issue d'un répertoire de chasse, la pièce *kochi agoa* est jouée dans les cérémonies de possession (*kobo*) et dans celle pour les jumeaux (*ameya*). Sa réalisation sur cinq lames par le xylophone soliste montre l'ingéniosité des musiciens gbambiya qui, tout en faisant preuve d'une grande économie de moyens, ne font jamais coïncider structure rythmique et structure mélodique.

Le cycle est de douze pulsations de division binaire. Il se compose de six segments rythmiques de deux pulsations dont le nombre de valeurs opérationnelles minimales est: [3+3] et [2+2+2], le premier étant commétrique et le second contramétrique. La succession des durées dans le cycle est: [3+3]+[2+2+2]+[3+3]+[2+2+2]+[3+3]+[2+2+2]

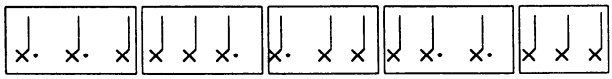


Exemple 8

[9] Transcripion réalisée avec l'aide de Simha Arom et de Fabrice Marandola.

Cette organisation rythmique en masque totalement une autre, cette fois-ci mélodique: en effet, la mélodie de la main droite (MD) est constituée de l'enchaînement de trois notes répétées toujours dans le même ordre: [Si, La, Ré].

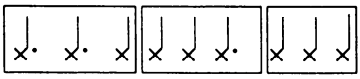
MD:



si la ré si la ré si la ré si la ré si la ré

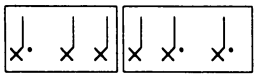
La mélodie de la main gauche s'organise à partir de deux formules de trois notes (MG1 et MG2), également jouées toujours dans le même ordre: [Mi, Mi, Sol] et [Sol, Mi, Sol].

MG1:



mi mi sol mi mi sol mi mi sol

MG2:



sol mi sol sol mi sol

Si la succession systématique des trois hauteurs dans le même ordre peut conférer une répétitivité inhabituelle à la pièce, la structure rythmique qui lui est concomitante instaure au contraire une sensation d'ambivalence. La perception des auditeurs est ainsi constamment renouvelée et, s'il est certain que cela ne procure aucune difficulté particulière aux danseurs gbambiya, l'auditeur occidental ne sait quant à lui jamais sur «quel pied danser».

Bien que cycliques, ces musiques étonnent toujours par leur absence de réitération stricte. Ceci parce qu'elles ne se déroulent pas uniquement sur un axe temporel mais également dans une «épaisseur» qui, à chaque cycle, laisse percevoir quelque chose de nouveau. Cette observation rejoint celle de Kubik lorsqu'il fait remarquer que:

> «Listening to African music demands different abilities from the listener than European music. It demands also a different direction of attention. In European concerts one's attention is normally more directed to what will happen in the horizontal development of the composition. In African instrumental music this way of listening is certainly not absent, but it is less emphasized. A listener to African music has to direct his attention more to the *inner dimensions* of the compositions, which are so manifold that they cannot be perceived all at once in a split second. The listener has to change his own «position» gradually, just in the same way that one looks at an object from different sides.
> If anyone finds African music «monotonous» or «repetitive», if it is tiresome to him to listen even for a few minutes, we simply see that he has not yet discovered how to listen to it» (Kubik 1994: 78-79).

La multitude d'ethnies de la province de l'Extrême-Nord du Cameroun[10] présente un large éventail de musiques instrumentales et vocales. Les chants, de forme responsoriale, sont exécutés soit *a cappella*, soit accompagnés d'instruments mélodiques (harpes ou flûtes) ou rythmiques (tambours, hochets, sonnailles). Les ensembles instrumentaux sont constitués essentiellement d'aérophones, en particulier de flûtes de facture très variée, qui mettent en œuvre des polyphonies en hoquet ou en contrepoint.

L'intérêt de la rythmique de ces musiques n'est pas lié à la complexité de l'agencement des durées mais aux relations qu'entretiennent rythme et mélodie dans les polyphonies en hoquet, à l'organisation interne de chaque partie (périodicité, mode de division de la pulsation) et au tempo qui régit l'ensemble d'une exécution.

Les exemples qui suivent concernent trois types de formations musicales[11]: ensembles d'aérophones exécutant des polyphonies en hoquet; chant et tambour; harpe accompagnée d'un soubassement rythmique matérialisé par des pas de danse.

4. Rythme et mélodie dans les polyphonies en hoquet

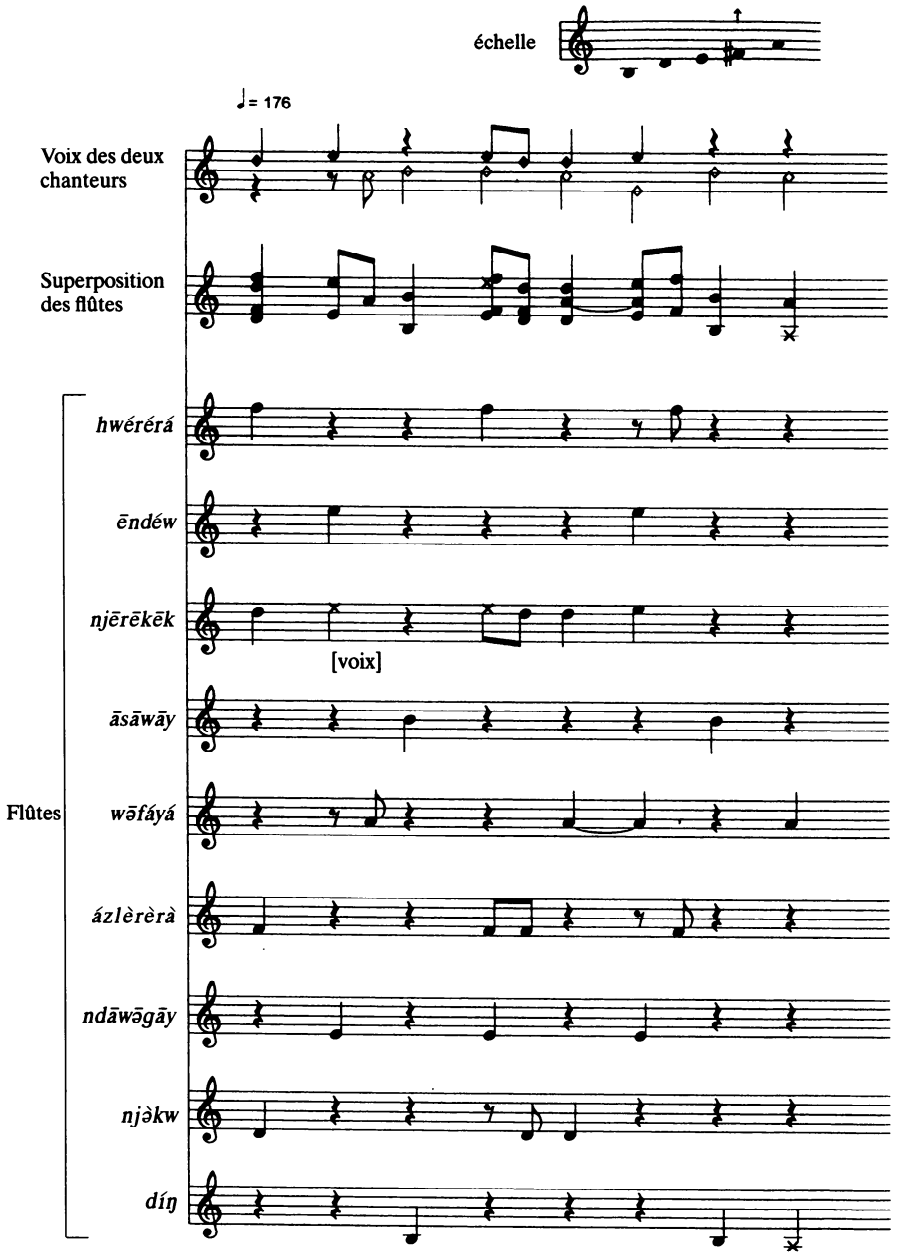
Dans les polyphonies en hoquet, la réalisation d'une mélodie implique sa décomposition en autant de parties que l'ensemble compte d'instruments mélodiques, chacun d'eux exécutant une seule note; c'est pourquoi la structure rythmique propre à chaque partie est entièrement tributaire de la structure mélodique de l'ensemble de la pièce. Ainsi, ce qui pourrait être considéré comme une polyrythmie complexe ne résulte en fait que de la nécessaire imbrication des parties. Dans ce type d'exécution, les paramètres de hauteur et de rythme sont

---

[10] La province de l'Extrême-Nord du Cameroun compte une quarantaine d'ethnies réparties inégalement entre plaine et montagne. Les monts Mandara, à l'ouest, sont peuplés d'une mosaïque de petits groupes, alors que dans la plaine centrale du Diamaré, qui s'étend jusqu'aux frontières du Tchad au sud et à l'est, résident des ensembles de populations numériquement plus importants. Tous vivent principalement de la culture du mil et d'élevage (petit bétail dans les monts Mandara, bovins dans la plaine). Ces populations animistes cohabitent avec les Foulbé, musulmans, qui bien qu'en nombre inférieur, dominent politiquement et économiquement toute la région depuis la fin du XVIII° siècle.

[11] Ils sont issus d'ethnies qui, du point de vue de leurs pratiques musicales respectives, reflètent chacune un type d'organisation différent:

- les Toupouri, établis dans la plaine, sont répartis de part et d'autre de la frontière du Tchad. Leurs pratiques musicales sont liées à la vie d'un individu ou du groupe auquel il appartient (initiation des garçons, naissance des jumeaux, deuil, chasse...),
- les Ouldémé, peuple de montagne, utilisent leurs instruments de musique en fonction du cycle agraire (semailles, binage, croissance du mil, récolte),
- enfin, les Mofou, également montagnards, organisent leurs pratiques musicales en corrélation à la fois avec le cycle agraire et la fête rituelle du *maray*, sacrifice pratiqué par plusieurs ethnies des monts Mandara.


échelle
♩= 176
Voix des deux chanteurs
Superposition des flûtes
Flûtes
hwérérá
ēndéw
njērēkēk
[voix]
āsāwāy
wəfáyá
ázlèrèrà
ndāwəgāy
njəkw
díŋ

Exemple 9

parfaitement en osmose, le second étant totalement dépendant de la place du premier au sein de la partie vocale qui tient lieu de référence. Dans cet ensemble de flûtes *ajiwili*[12] des Ouldémé, le chant constitue la référence à partir de laquelle s'organise l'imbrication des différentes parties. Il en est de même pour chaque pièce du répertoire.

5. Pulsation, périodicité et tempo

Si les principes qui sous-tendent l'organisation rythmique des musiques des populations animistes de l'Extrême-Nord sont, dans l'ensemble, similaires à ceux décrits par Simha Arom, il existe cependant quelques cas singuliers.

5a. Tempo

Dans cette région, le tempo d'une pièce est le plus souvent immuable. Toutefois il constitue, chez les populations de montagne telles que les Mofou ou les Ouldémé par exemple, un élément discriminant qui permet de distinguer différentes générations de musiciens. En effet, les pièces des ensembles de flûtes[13] peuvent faire l'objet de deux types d'exécution: par exemple, pour une même pièce, les adolescents et les jeunes adultes prennent des *tempi* très rapides (♩ = 182), afin de prouver à la fois leur connaissance du répertoire et leur vigueur, alors que leurs aînés adoptent des mouvements métronomiques beaucoup plus lents (♩ = 112). Le tempo est ici *le seul facteur qui détermine deux sous-ensembles à l'intérieur d'une même catégorie musicale*, même s'il n'implique pas d'interdit: les jeunes peuvent jouer dans des *tempi* relativement lents, mais ils précisent alors qu'ils jouent «à la manière des Anciens».

On rencontre également, chez les Toupouri, un phénomène extrêmement rare dans les musiques d'Afrique centrale: il s'agit d'un changement de tempo en cours de jeu qui consiste en un ralentissement progressif de la pulsation. Dans deux pièces enregistrées par Charles Duvelle en 1964[14], le tempo passe respectivement de 108 à 62 et de 100 à 68 pulsations par minute, avant de se stabiliser. Ce fait reste limité, au sein même de l'ethnie, aux musiques exécutées par des ensembles de trompes auxquelles peuvent s'adjoindre flûtes et sonnailles[15].

---

[12] L'ensemble *ajiwili* est composé de neuf instruments de taille différente répartis entre autant de musiciens. Chaque flûte, constituée d'un tuyau de bambou dont une des extrémités est fermée par une cloison nodale, a une embouchure terminale simple et n'émet qu'un seul son, les musiciens complétant parfois leur jeu de sons chantés. La transcription a été réalisée le 20 février 1996 dans le village de Dibon.

[13] Il s'agit des ensembles de flûtes réservés aux hommes.

[14] *Anthologie de la musique du Tchad*, OCORA, 3 vol., plages 1 et 2, face B du deuxième volume (OCR 37).

[15] Par ailleurs, Charles Duvelle note: «on remarquera le changement de «tempo» précédé d'un «rallentando», caractéristique des musiques exécutées par ces orchestres Toupouri», *op. cit.*, p. 29 du livret d'accompagnement.

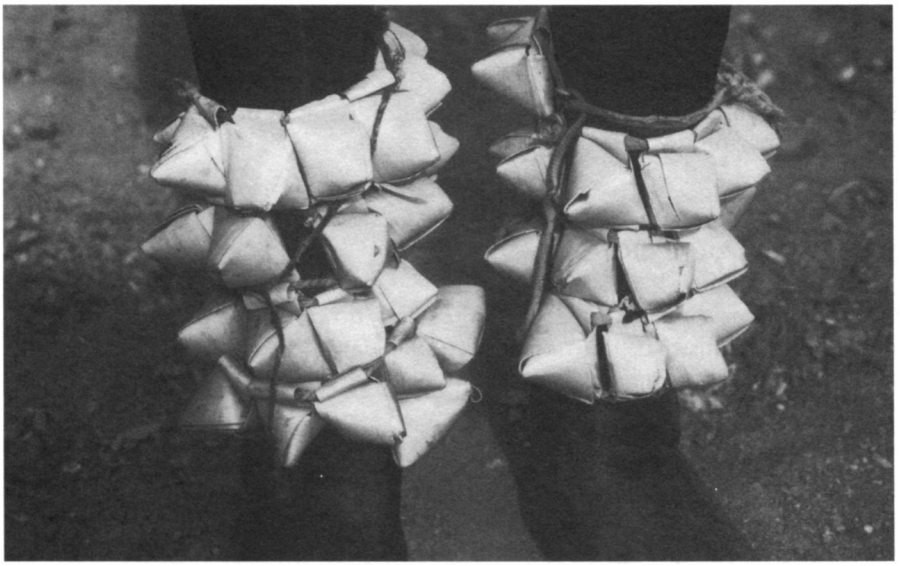


Fig. 3 : Hochets multiples de chevilles, ethnie Ouldémé (Cameroun). Photo : Nathalie Fernando.

5b. Pulsation et périodicité

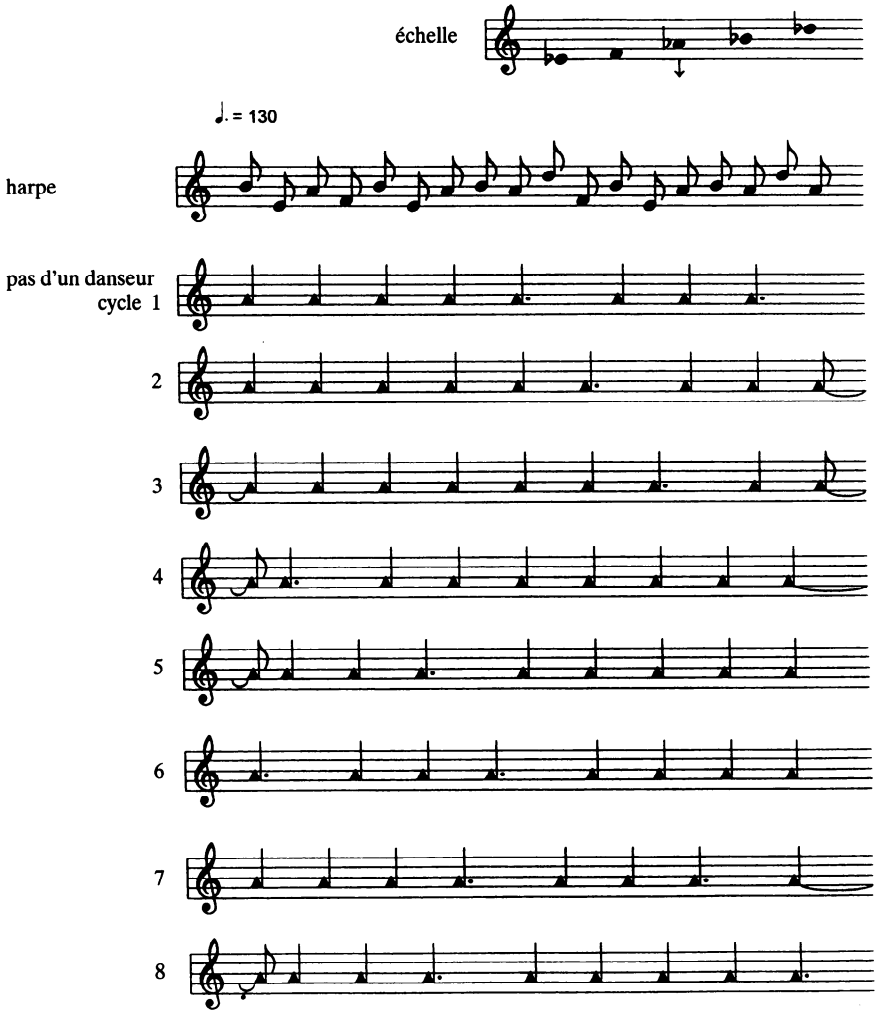
5b.1. La musique de harpe ouldémé

La harpe[16] accompagne le plus souvent des chants à caractère intimiste, mais peut également soutenir la danse lors de veillées ou rythmer des travaux collectifs tels que le battage du mil.

Son répertoire comprend des pièces spécifiquement ouldémé, ou empruntées aux ethnies voisines. Elles sont pour la plupart basées sur un cycle de six pulsations ternaires ou neuf pulsations binaires, ce qui correspond dans les deux cas à un total de dix-huit valeurs opérationnelles minimales, toutes exprimées au cours de l'exécution. Le cycle est donc toujours totalement monnayé, de sorte que les seules variations qui interviennent dans le jeu de la harpe sont d'ordre mélodique. En outre, aucune valeur n'est accentuée, ce qui crée une ambiguïté quant à la perception de la subdivision – binaire ou ternaire – de la pulsation.

Les danseurs, qui martèlent bruyamment le sol avec leurs pieds, contribuent à entretenir cette sensation d'ambiguïté : alors qu'habituellement, en Afrique centrale, les pas de danse coïncident avec la pulsation, les danseurs exécutent ici des figures rythmiques tour à tour commétriques ou contramétriques. Tout en effectuant continuellement des variations, ils alternent ces deux types de figures, soit en respectant la périodicité du cycle mélodique, soit en enjambant celui-ci.

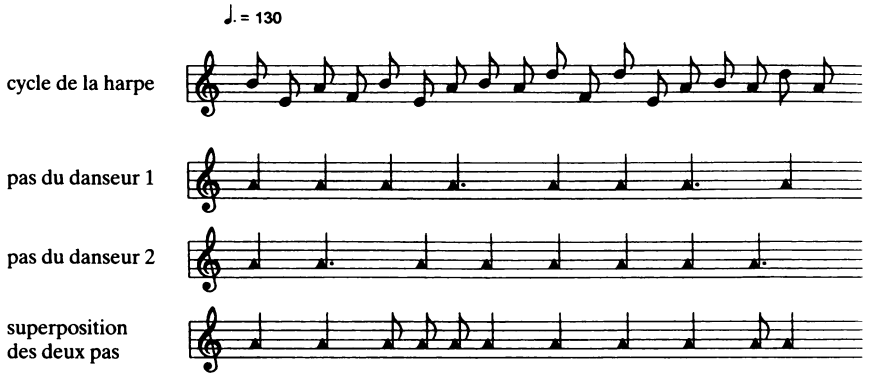
[16] La harpe ouldémé est jouée par les hommes durant toute la saison sèche. Elle comporte cinq cordes et présente la particularité de posséder un mirliton placé au centre de la peau recouvrant la caisse de résonance.



Exemple 10[17]

En présence de plusieurs danseurs, les variations sont moins fréquentes puisque la superposition de leurs pas crée des formules polyrythmiques qui suffisent à entretenir l'ambiguïté binaire-ternaire.

[17] Cette pièce a été enregistrée le 31 janvier 1995 dans le village de Dibon.



Exemple 11

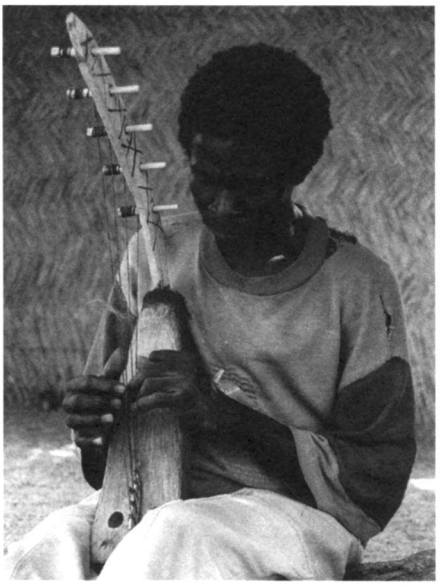
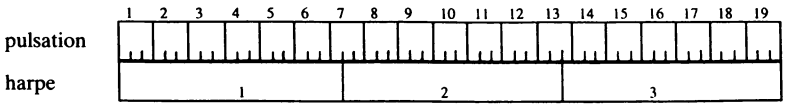


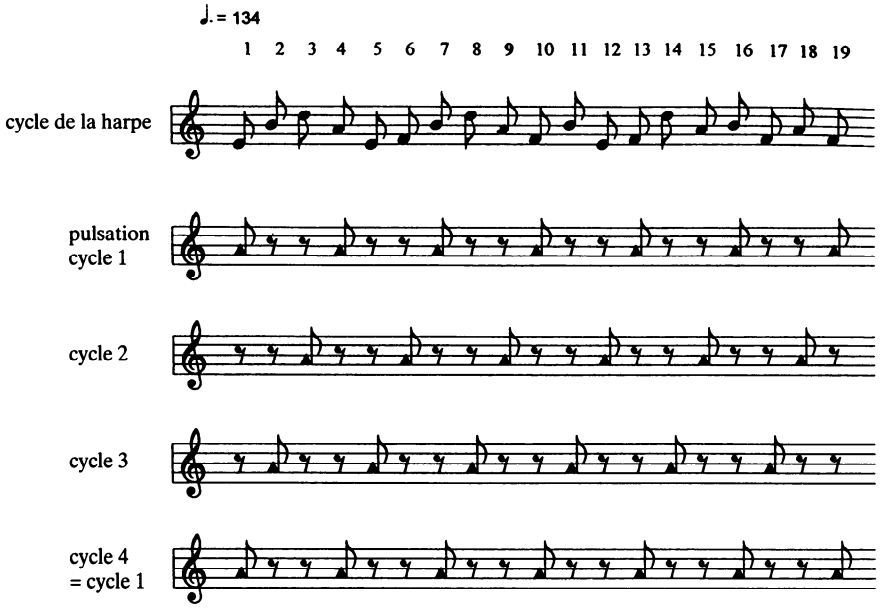
Fig. 4 : Harpiste ouldémé (Cameroun).
Photo : Nathalie Fernando.

Chek i Mada i Tazan[18] occupe une place à part dans le répertoire de harpe ouldémé : empruntée à l'ethnie voisine Mada, cette pièce constitue une exception en ce que son cycle mélodique compte dix-neuf valeurs opérationnelles minimales non accentuées. Dix-neuf étant un nombre premier, le cycle mélodique ne peut se fonder ni sur une division binaire, ni sur une division ternaire de la pulsation. Cependant, les musiciens conçoivent *Chek i Mada* selon cette dernière. Il faut donc trois répétitions du cycle mélodique avant que sa première note ne coïncide de nouveau avec la pulsation.

Nous sommes en présence d'un processus particulier de macro-périodicité, puisqu'il concerne la superposition de la métrique et du cycle instrumental : la période métrique équivaut à une pulsation composée de trois valeurs opérationnelles minimales, la période du cycle instrumental étant constituée de dix-neuf valeurs opérationnelles minimales.



[18] Genre/de/Mada/de/Tazan, nom d'un village de l'ethnie Mada, voisine des Ouldémé.



Exemple 12: *Chek i Mada i Tazan.*[19]

5b.2. Le gourna *Toupouri*

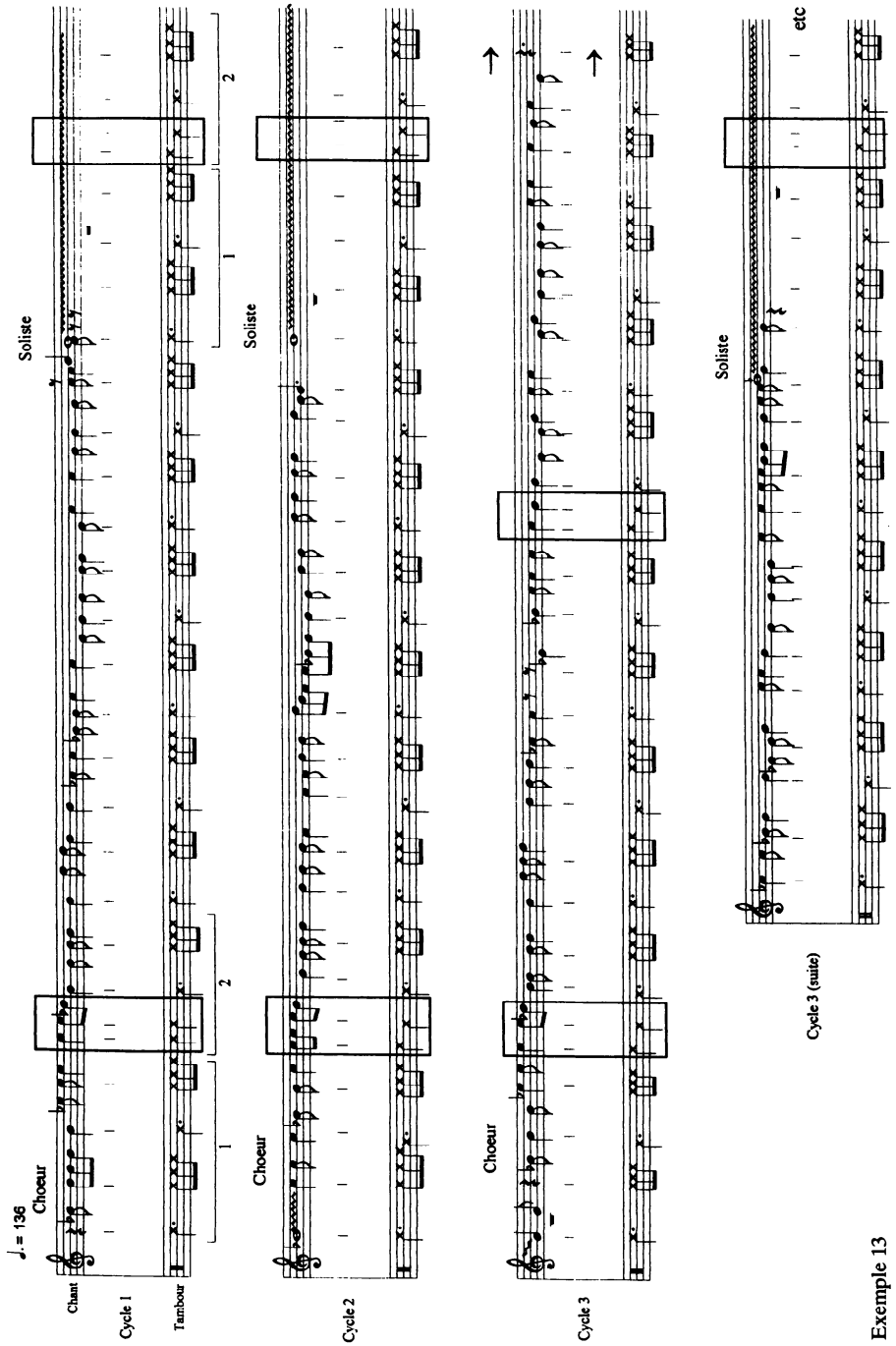
Le *gourna* rassemble, plusieurs mois par an, des hommes jeunes se nourrissant essentiellement de lait de vache afin de devenir forts et d'embellir. Leur fonction est de danser et de chanter lors des cérémonies de levée de deuil. Les chants qu'ils exécutent, renouvelés tous les ans, sont conçus pour chaque clan par un auteur réputé. Les paroles, souvent satiriques, se rapportent aux événements marquants des derniers mois de l'année écoulée.

Les chants, de forme responsoriale, sont exécutés par un chœur d'hommes accompagné de tambours cylindriques à deux peaux. Les couplets chantés par l'ensemble du chœur alternent avec le refrain, sans paroles, réalisé par le soliste. La structure des chants de *gourna* répond au principe de quasi-périodicité[20]: la longueur des couplets varie en fonction de la prosodie, alors que les refrains demeurent toujours identiques.

De plus, *la pulsation des chants de gourna n'est pas isochrone:* aux pulsations ternaires qui sous-tendent la plus grande partie du chant viennent se substituer, à intervalles irréguliers, deux pulsations binaires, la valeur opérationnelle minimale restant quant à elle parfaitement isochrone. Ainsi, la figure rythmique du tambour principal, qui compte douze valeurs opérationnelles minimales:

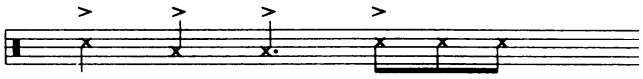
[19] Enregistrement effectué le 31 janvier 1995 dans le village de Dibon.

[20] cf. *supra*


♩ = 136
Choeur
Soliste
Chant
Tambour
Cycle 1
Choeur
Soliste
Cycle 2
Choeur
Cycle 3
Soliste
etc
Cycle 3 (suite)

Exemple 13

devient



avec seulement dix valeurs opérationnelles minimales.

Cette variation, qui relève d'un procédé de contraction à la fois rythmique et métrique, est entièrement tributaire du texte chanté: elle intervient de manière systématique lors des refrains et au début de chaque couplet, mais également au milieu de certains de ces couplets, lorsque la longueur de leur texte chanté nécessite plusieurs phrases mélodiques (cf. le cycle 3 de l'exemple 13[21]).

Dans l'ensemble des chants de *gourna* – quelque soit l'auteur ou son clan d'origine – la structure rythmique, dépendante du texte, se caractérise toujours par une pulsation non-isochrone.

5b.3. La musique de maray *mofou*

Le *maray* est une fête rituelle qui a lieu, chez les Mofou, tous les quatre ans. Elle consiste à sacrifier un taureau qui a été élevé et engraissé dans une case obscure pendant plusieurs mois, voire plusieurs années. Ce rite, qui rend hommage aux ancêtres, est destiné à consolider les liens familiaux et à protéger la communauté.

Pendant cette fête, qui se déroule sur plusieurs jours, intervient un ensemble constitué de sept flûtes en bois *fogwom*[22], de trois trompes à embouchure latérale, de deux tambours et de plusieurs paires de hochets. Parmi les pièces exécutées figure *Walay ma pli sla*[23], jouée lors de la sortie du taureau avant le sacrifice.

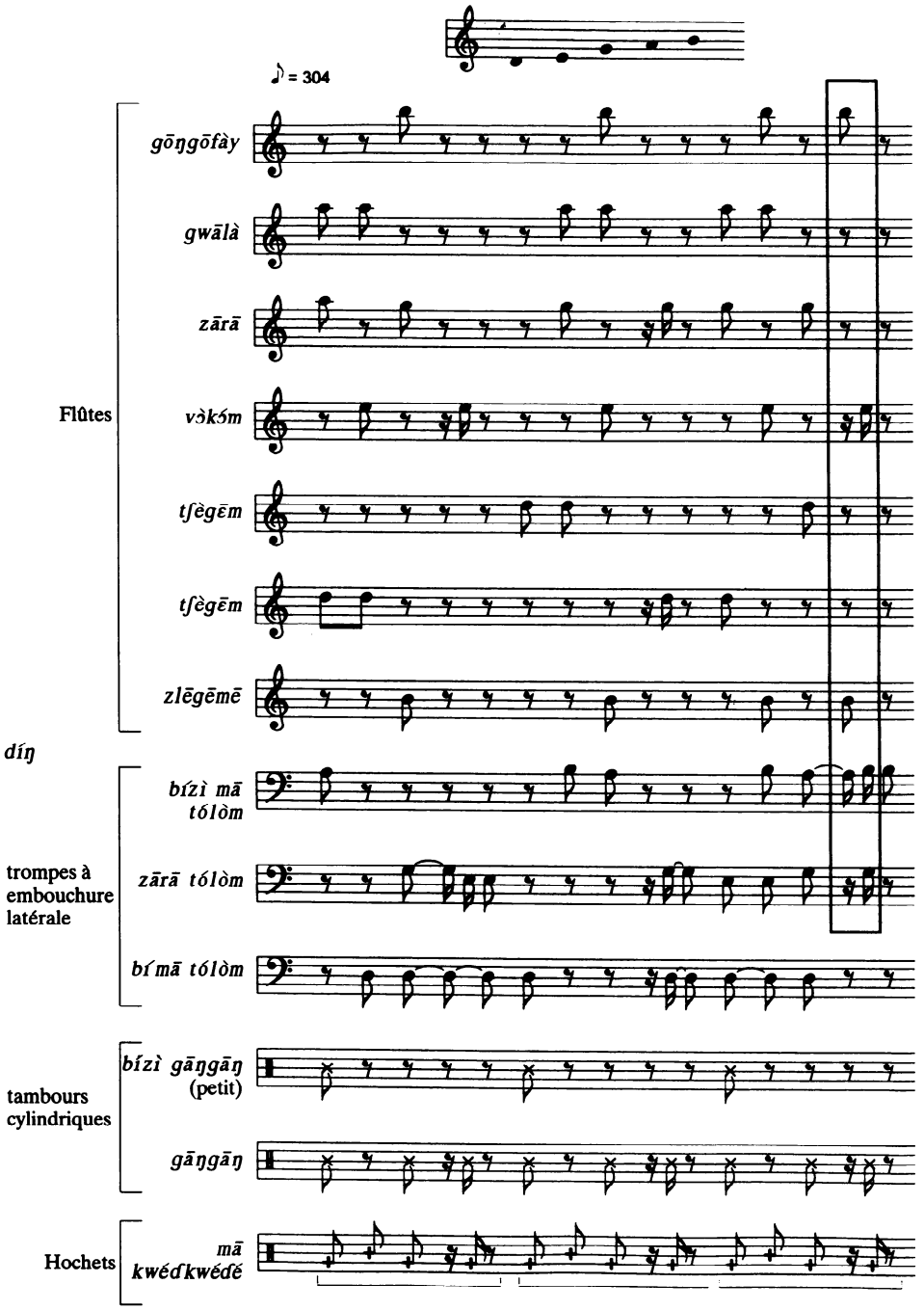
La structure musicale de cette pièce est constituée d'un cycle mélodique auquel correspondent trois réitérations de la cellule rythmique exécutée par les tambours et hochets. La valeur opérationnelle minimale qui sous-tend l'organisation des durées n'est matérialisée qu'une seule fois, à la fin du cycle mélodique (cf. notes encadrées). Le grand tambour et les hochets donnent la structure rythmique de base de la pièce dont le petit tambour marque le début de chacune des réitérations. Cette structure est constituée d'un groupement irrégulier des dix valeurs opérationnelles minimales [2+2+3+3] ou [4+3+3], et correspond aux pas marqués par tous les participants, *ainsi qu'à la battue donnée par les musiciens*. A la différence du chant de *gourna*, l'irrégularité ne dépend pas ici d'une contraction de pulsations ternaires en pulsations binaires; de plus, elle se renouvelle de façon strictement périodique.

---

[21] Enregistré le 16 janvier 1995 dans le village d'Oulargo.

[22] Il s'agit de flûtes avec un seul ou sans trou de jeu. Deux d'entre elles, parmi les plus graves, émettent la même note car, pour des raisons de résistance physique, deux musiciens doivent se relayer pour réaliser une seule partie de la polyphonie.

[23] Chant/pour/sortir/taureau.



Exemple 14 (enregistré le 2 février 1996 dans le village de Zob. Cf. CD Ocora C 560 110, plage 3).

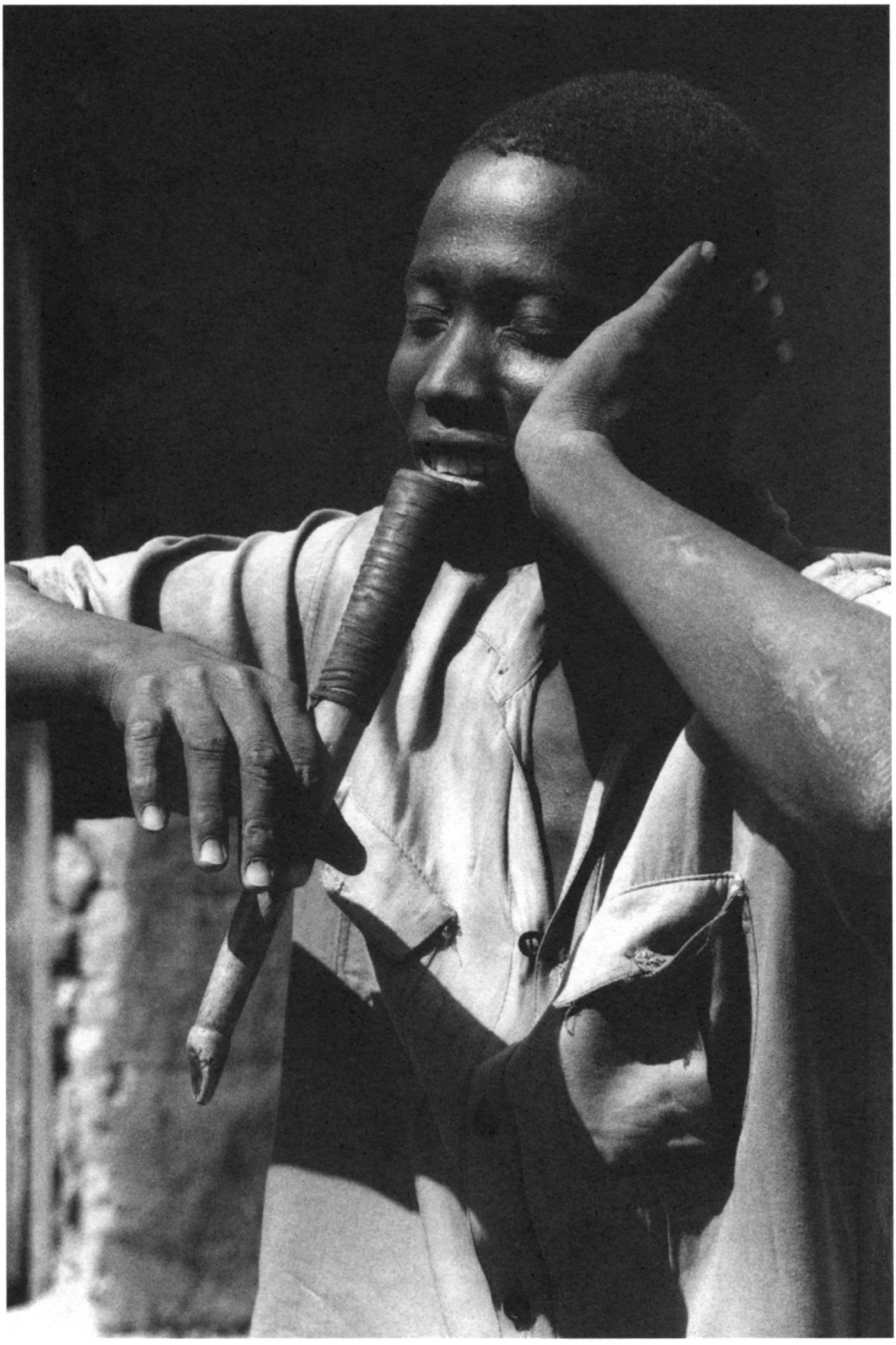


Fig. 5 : Joueur de *fogwom*, ethnie Mofou (Cameroun). Photo : Fabrice Marandola.

Bien que cette structure rythmique puisse s'analyser comme une figure irrégulièrement commétrique et asymétrique par rapport à une pulsation binaire[24], les Mofou ont vivement réfuté la battue régulière que nous leur avons proposée: [2+2+2+2+2]. La battue irrégulière sur laquelle se fonde la pièce *walay ma pli sla* est donc proche de celle que l'on retrouve dans les rythmes *aksak*.

«En raison de l'interdépendance entre leur caractère asymétrique et leur tempo rapide, les formes de type *aksak* sont *irréductibles à une pulsation isochrone*. Inscrites dans un cadre périodique immuable, elles constituent autant de *figures réitératives*. Leur caractère «boiteux» résulte de groupements fondés sur la juxtaposition de quantités binaires *et* ternaires, dont la somme correspond nécessairement à *un nombre premier*. Ce sont les modalités de cette juxtaposition qui déterminent l'articulation – forcément asymétrique – de l'*aksak* et, simultanément, en délimitent la forme» (Arom 1992: 204).

La structure rythmique et métrique sur laquelle se fonde la pièce comptant un nombre pair de valeurs opérationnelles minimales, il ne s'agit pas ici d'un véritable *aksak*. Néanmoins, eu égard à la *conception* qu'en ont les musiciens Mofou, nous parlerons de structure rythmique de *type aksak*.

La rythmique des musiques de Centrafrique et de l'Extrême-Nord du Cameroun sont régies, dans leur grande majorité, selon des principes identiques. Cependant, les exemples présentés montrent que même les règles les plus générales, concernant par exemple la régularité du tempo ou de la pulsation, peuvent connaître des exceptions. Ces dernières, constituant des cas singuliers au sein même du patrimoine musical des ethnies dans lesquelles on les rencontre, témoignent une nouvelle fois de la capacité des musiciens d'Afrique centrale à jouer, ou à se jouer, des notions élémentaires de leur grammaire rythmique.

Références

AROM Simha

1976 «The Use of Play-back Techniques in the Study of Oral Polyphonies», *Ethnomusicology* XX/3: 483-519.

1984 «Structuration du temps dans les musiques d'Afrique centrale: périodicité, mètre, rythmique et polyrythmie», *Revue de Musicologie*, LXX/1: 5-36.

1985 *Polyphonies et Polyrythmies instrumentales d'Afrique Centrale, Structure et méthodologie*, Paris, SELAF (Ethnomusicologie 1), 2 vol.

1992 «A la recherche du «temps» perdu: métrique et rythme en musique», *in* Wunenburger (éd.), *Les rythmes. Lectures et théories. Actes du Colloque sur le rythme, Cerisy-la-Salle 1989*, Paris, l'Harmattan: 195-205.

1993 «Une parenté inattendue: polyphonies médiévales et polyphonies africaines», *Polyphonies de Tradition Orale: histoire et traditions vivantes*, Paris, éditions Créaphis: 133-148.

[24] Cf. Arom 1985: 423-428.

AROM Simha et Gilles CANTAGREL
1977 «Un magnétophone en Afrique», *HI-FI Magazine* 52.

AROM Simha et Vincent DEHOUX
1978 «Puisque personne ne sait à l'avance ce que tout autre que lui-même va chanter dans la seconde qui suit...», *Musique en jeu* 32: 67-71.

BOONE Olga
1936 *Les xylophones du Congo belge*, (Annales su Musée du Congo belge, Tome III-Fascicule 2) Tervueren: Musée du Congo belge.

COLOMBEL Véronique de
1986 «Instruments de musique et relations interethniques dans les Monts Mandara», *Relations interethniques et culture matérielle dans le bassin du lac Tchad*, actes du IIIème colloque Méga-Tchad, Paris: ORSTOM: 183-211 (Colloques et séminaires).

DEHOUX Vincent
1986 *Chants à Penser Gbaya (Centrafrique)*, Paris: SELAF (Ethnomusicologie 2).
1993a «25 ans d'une méthode d'enquête originale en ethnomusicologie: le parcours de Simha Arom», *Art 021 Revista da Escola de Musica da Universidade Federal da Bahia*: 5-17.
1993b «Les modèles polyphoniques dans les musiques pour xylophones de Centrafrique», *Polyphonies de tradition orale, histoire et traditions vivantes,* Paris: éditions Créaphis: 149-158.
1995a «Le statut de l'improvisation dans les musiques centrafricaines», *Musurgia, Analyse et Pratique Musicales*, Vol. II, n° 2: 53-69.
1995b «Saveurs de savane», *Cahiers de Musiques Traditionnelles* (Genève) 8: 115-135.

KUBIK Gerhard
1994 *Theory of African Music*, Vol. I. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag (Intercultural Music Studies 7).

MACEDA José
1981 *A Manual of a Field Music Research with Special Reference to Southeast Asia.* Quezon City: UNESCO & University of the Philippines.

OLIVIER Emmanuelle
1995 «A propos du re-recording», *Ndroje Balendro*, Louvain: Peeters/Paris: SELAF: 111-118.

RUELLAND Suzanne
1989 *Dictionnaire Tupuri, Français, Anglais, Région de Mindaoré – Tchad*, Louvain: Peeters.

VON GRAFFENRIED Charlotte
1987 «Vers une approche pluridisciplinaire des «Fêtes du taureau» dans les Monts Mandara (Cameroun du nord)», *Langues et cultures dans le bassin du lac Tchad*, Paris: éditions ORSTOM: 113-122 (Colloques et séminaires).

Discographie

AROM Simha
1989 *Central African Republic.* 1 disque compact, enregistrements, texte et illustrations, UNESCO-AUVIDIS D 8020.
1992 *Central African Republic, Banda Polyphony.* 1 disque compact, enregistrements, texte et illustrations, UNESCO-AUVIDIS D 8043.

DEHOUX Vincent
1992a *Centrafrique. Musique Gbaya / Chants à penser* (tome 1). 1 disque compact, enregistrements, texte et illustrations. Collection OCORA/Radio-France, Harmonia Mundi C 580008.
1992b *République Centrafricaine. Musiques de xylophones.* 1 disque compact, enregistrements, texte et illustrations. Collection CNRS-Musée de l'Homme, LDX 274932.
1993 *Centrafrique. Musiques pour sanza en pays gbaya.* 1 disque compact, enregistrements, texte (en collaboration avec Paulette. Roulon) et illustrations. Archives Internationales de Musique Populaire AIMP XXVII. VDE CD-755.

1995 *Centrafrique. Musique Gbaya / Chants à penser* (tome 2). 1 disque compact, enregistrements, texte (en collaboration avec Paulette Roulon) et illustrations. Collection OCORA/Radio-France, Harmonia Mundi C 560079.

DUVELLE Charles
1964 *Anthologie de la musique du Tchad.* 3 disques 33t/30cm, enregistrements, texte et illustrations. Collection OCORA/Radio-France, OCR 36-37-38.
1971 *Musique Centrafricaine.* 1 disque 33t/30cm, enregistrements, texte et illustrations. Collection OCORA/Radio-France, OCR 43.

FERNANDO Nathalie et Fabrice MARANDOLA
1997 *Flûtes des Monts mandara.* 1 disque compact, enregistrements, texte et illustrations. Collection OCORA/Radio-France, Harmonia Mundi C 560110.

LE BOMIN Sylvie
1996 *Xylophones de l'Ouham-Pendé.* 1 disque compact, enregistrements, texte, illustrations (en collaboration avec Annick Le Bomin). Collection OCORA/Radio-France, Harmonia Mundi C 560094.

RÉSUMÉ

Ce texte, écrit en collaboration par quatre membres du Département Ethnomusicologie du LACITO (Laboratoire des Langues et Civilisations à Tradition Orale du CNRS), présente les données concernant les principes de la rythmique en Afrique centrale. Il expose au préalable la méthode d'enregistrement en *re-recording* ou *play-back*, adaptée par Simha Arom à l'étude des polyphonies de tradition orale. Beaucoup plus qu'une simple technique d'enregistrement, il s'agit d'un véritable procédé d'investigation, d'un révélateur de savoirs non verbalisés. Son application permet d'aboutir à la transcription et à l'analyse des musiques d'Afrique centrale, notamment de leur rythmique dont nous présentons l'essentiel des traits caractéristiques.

L'«itinéraire rythmique» nous mène du nord-ouest de la République Centrafricaine, avec les Banda Gbambiya, à la province de l'Extrême-Nord du Cameroun, chez les Mofou, Ouldémé et Toupouri. En effet, si les grands principes définis par Simha Arom permettent de décrire la majorité des musiques de ces ethnies, il existe cependant quelques cas singuliers qui permettent d'affiner la théorie générale. Chez les Banda Gbambiya, ils concernent les musiques pour xylophones: sont abordés successivement le rôle des instruments dans la polyphonie, l'ambiguïté métrique des variations qu'effectuent les xylophonistes et l'économie des moyens qu'ils mettent en œuvre dans la réalisation de certaines pièces. Pour la province de l'Extrême-Nord, ils ont trait principalement aux relations qu'entretiennent rythme et mélodie dans les polyphonies en hoquet, à l'organisation interne de chaque partie (périodicité, mode de division de la pulsation) et au tempo qui régit l'ensemble d'une exécution.

ABSTRACT

From Central Africa to Cameroon. A rhythmical itinerary. *This paper, a collective work written by four members of LACITO (Laboratoire des Langues et Civilisations à Tradition Orale at the French CNRS) presents data on the principals of rhythm in Central Africa. To begin with, the paper highlights the recording methods of re-recording or playback adapted by Simha Arom for the study of oral tradition polyphony. Much more than just a simple recording technique it amounts to a genuine research procedure, capable of revealing non verbal knowledge. The use of this method allows us to achieve the transcription and analysis of central African music, particularly regarding its rhythms the essential traits of which we outline here.*

The "Rhythm Itinerary" leads us from the North West of the Central African Republic, with the Banda Gbambiya, to the province in the extreme North of the Cameroon, home of the Mofou, Ouldeme and Toopoori peoples. In fact, whilst the general principles defined by Simha Arom enable us to describe the majority of the music stemming from these ethnic groups, there are however some individual cases that allow us to refine the general theory. For the Banda Gbambiya the xylophone is a case in point: successively tackled are the role of instruments in polyphony, metric ambiguity practised by xylophonists and the economy of means that they employ to perform certain pieces of music. Concerning the extreme Northern province, the authors have assessed the relationships maintained by rhythm and melody in hocket polyphony, the internal organisation of each part (periodicity, beat division modes) and the tempo that regulates the whole of a performance.

PULSATIONS RETROUVÉES
Les outils de la réalisation rythmique avant l'ère du métronome

Jacques Bouët

Les travaux confrontant les données de la tradition orale au système de notation des durées en vigueur dans le solfège classique abondent. Les plus notoires d'entre eux ont pour ambition une remise en cause radicale de ce système dont seraient victimes à la fois les musicologues, les compositeurs et les musiciens occidentaux, et même – last but not least – «la plupart des ethnomusicologues» (Arom 1992: 197). Ils promettent la mise au point d'un vocabulaire «rigoureux et univoque» pour en finir avec une terminologie ambiguë qui serait «au cœur même de la plupart des confusions dans le domaine de la rythmique» (*Ibid.*: 201).

Pourquoi le système en vigueur dans le solfège classique est-il impropre à la représentation graphique des musiques de tradition orale? Essentiellement, parce-que «ces musiques ne sont pas fondées sur des 'mesures' [...] mais bien sur des *pulsations*, c'est-à-dire sur une succession d'unités de temps *isochrones et d'égale intensité* pouvant être matérialisées par un geste, par des battements de mains ou par tout autre procédé percussif» (*Ibid.*: 197). La 'mesure' du solfège classique présuppose «une réitération régulière de temps accentués, opposés à d'autres qui ne le seraient pas»; or, les musiques de tradition orale sont «dépourvues de toute accentuation régulière», voilà pourquoi il est impossible de les faire entrer dans des «mesures».

Ces propos soulignent à juste titre la primauté de la pulsation sur la périodicité dans la structuration du temps musical propre à la tradition orale, mais ils ne tirent pas de ce constat – il s'agit, en fait, d'un truisme – les importantes conséquences qui en découlent. Ils excluent, en effet, toute pulsation qui ne découperait pas le temps musical en unités isochrones et ils érigent en universel de la musique ce qui n'est en fait qu'un cas particulier de structuration temporelle. Cette conception étroite du temps musical prévaut actuellement chez certains ethnomusicologues se refusant obstinément à reconnaître la validité d'un appareil conceptuel pourtant fort bien mis au point par un de leurs illustres prédécesseurs. Elle est au cœur de faux débats dans lesquels la connaissance semble s'enliser depuis quelques années et dont il est grand temps de sortir.

En fait, rien ne permet de postuler que la pulsation strictement métronomique soit un outil universel de réalisation rythmique et tout permet même de postuler le contraire. Cela est une évidence lorsque le temps musical n'est pas mesuré, auquel cas, il faut travailler à définir et à décrire les opérations mentales présidant à la réalisation rythmique. Mais cela n'est pas moins évident même

lorsque le temps musical est strictement mesuré – chose qui est beaucoup moins admise – auquel cas pulsation boiteuse et hétérochronie sont les concepts clés qui rendent le plus exactement compte des réalités observées. Reprenons le problème à son point de départ.

Le degré zéro du non mesuré

L'invention du métronome qui répondait à un besoin précis (normaliser l'échelle des tempi) semble avoir eu des effets pervers probablement non prévus par Maelzel, son inventeur. Elle aura fait de la battue métronomique une tyrannie encore plus despotique que ne le fut la barre de mesure pourtant seule accusée. Au terme du processus qui a conditionné les mentalités des Occidentaux à la battue métronomique à partir de 1816 (date de l'invention), on aboutit à une véritable catastrophe musico-écologique : la généralisation de la pulsation disco. Que la structuration du temps musical puisse s'appuyer sur des battues fondamentalement différentes de celle que matérialise de façon à la fois sonore et visuelle le métronome de Maelzel est devenue de plus en plus inconcevable. *L'homo metronomicus* a proliféré.

Pourtant, il est à croire que les théoriciens de l'art classique ont eu très tôt conscience du danger que pouvait présenter une utilisation aveugle de la battue métronomique. Pour échapper à ce danger, ils ont eu recours au concept de *rubato* et à la procédure qu'il implique. En effet, la pratique du *rubato* oblige à concevoir une battue *virtuelle* (purement mentale et concernant exclusivement l'écriture) s'opposant à une battue *actualisée* (concernant exclusivement la réalisation). La première, fondamentalement *régulière* délimite des unités de temps *isochrones* qui ne sont jamais réalisées telles quelles dans la pratique. La deuxième, fondamentalement *fluctuante* (irrégulière ou oscillante) délimite des unités de temps *hétérochrones* (polychrones) qui sont effectivement actualisées dans la réalisation. Chaque fois que, dans le système savant, interviennent les mentions *rubato*, *accelerando*, *rallentando*, *recitativo*, voire *cadenza*, la pulsation virtuelle est *régulière*, mais la pulsation actualisée devient quant à elle *fondamentalement irrégulière*. Pour l'occidental, cependant, le *rubato* et les variations agogiques sont le seul et unique biais par lequel le temps musical ne se confond pas avec le temps chronométrique découpé en intervalles dont l'isochronie tend vers l'absolu. La synchronisation des parties dans la réalisation polyphonique lui est devenue inconcevable sans battue synchronisante (la battue du chef). Les expériences contemporaines qui ne correspondent pas à des pratiques consensuelles et généralisées ne peuvent à cet égard constituer que des exceptions qui confirment la règle.

Ainsi, on ne touche pas à la pulsation dite « isochrone » et, chaque fois que la structuration temporelle des musiques de tradition orale sort du cadre fixé par les théories occidentales, on élude systématiquement le problème de la pulsation. Qu'une pulsation irrégulière ou que d'autres outils puissent servir à la réalisation rythmique et au contrôle des durées sont des éventualités presque toujours

exclues. Prenons le cas des musiques non mesurées. Pour les décrire, on déploie toutes sortes de stratégies terminologiques. On dira, par exemple, qu'elles ne sont pas soumises «à des quantités fixes», qu'elles s'écoulent dans un temps où «la durée de chaque son n'a de signification que compte tenu de sa position par rapport à ce qui le précède et ce qui le suit», où «chaque durée n'entretient pas un rapport strictement proportionnel avec toutes les autres» (Arom 1992: 196). Ou alors, on soulignera avec plus de pertinence «l'absence de périodicité structurante» et le fait que «la durée des éléments échappe au modèle» (Lortat-Jacob 1987: 54). Rien de ce qui sera dit là n'est inexact, mais, sur la pulsation, on ne pipe mot et le poisson est noyé dans l'eau.

Qu'on le veuille ou non, le seul auteur qui ait apporté des éléments de réponse satisfaisants à la question capitale de la pulsation dans le non mesuré est Constantin Brăiloiu. Il est possible de dégager de son fameux article consacré au *giusto syllabique* une conception cohérente de la réalisation non mesurée telle que nombre de chanteurs de récits la pratiquent dans le monde. Rassemblons ici ces données. Comment procèdent les musiciens dans la réalisation du *giusto syllabique*? Brăiloiu nous le dit clairement dans son style élégant: «Pour traduire en musique n'importe quelle syllabe [...], le *giusto syllabique* ne dispose que de deux 'valeurs' (longue et brève), exactement égales au double ou à la moitié l'une de l'autre et que rien ne déconseille de noter par la croche et la noire: il est rigoureusement *bichrone*. [...] Longue et brève sont, par surcroît, 'incomposées' et indivisibles, par quoi il faut entendre que leur 'monnayage' – d'ailleurs fréquent – n'engendre que des mélismes et qu'aucune syllabe ne peut se chanter sur un son durant moins que la croche» (Brăiloiu 1967: 183 -184).

Bien que Brăiloiu n'ait pas recours explicitement au mot même de pulsation dans ce texte, il nous en dit long sur ce point. Deux interprétations sont possibles. Ou bien la brève et la longue ont un statut d'unités de temps inégales, et dans ce cas, la pulsation ne peut se concevoir que comme irrégulière; ou alors, seules les brèves ont statut d'unités de temps isochrones, auquel cas la pulsation est régulière. La deuxième interprétation semble exclue par Brăiloiu lui-même puisqu'il a soin de préciser: «il y aurait quelque imprudence à regarder ici la brève (croche) comme l'équivalent du 'temps premier' grec, unité minime, d'où les autres découlent par multiplication. Dans le *giusto syllabique*, la noire, indivisible, elle aussi, n'est pas, encore une fois, un composé...» (*Ibid.*: 185). Il ne reste plus d'autre conception de la pulsation que celle qui lui attribue des oscillations irrégulières délimitant des unités de temps hétérochrones caractérisées par le rapport 2 / 1.

C'est là, en fait, le degré zéro du *giusto syllabique*, car dans la pratique, ajoute Brăiloiu, la durée des unités de temps varie «entre de larges limites «, ce qui sous-entend que les deux seules durées possibles (longue/brève) ne sont jamais ni rigoureusement dénombrées ni rigoureusement mesurées. On peut donc dire sans nullement trahir la pensée de Brăiloiu que la rythmique *giusto syllabique* n'est de conception *bichrone que virtuellement* et qu'elle est fondamentalement *polychrone* du point de vue de la réalisation rythmique.

Ainsi, le *giusto syllabique* peut se prêter aussi bien à une réalisation strictement mesurée rare (*colinde* roumaines, par exemple) qu'à une réalisation non

mesurée plus productive (récit chanté et chant long, par exemple). Le degré zéro du *giusto syllabique* (tout comme du *rubato*) est donc aussi le degré zéro du non mesuré. Bien qu'elle laisse dans l'ombre le problème du contrôle des durées dans la réalisation mélismatique, cette définition du non mesuré – recentrée sur le problème de la pulsation – rend parfaitement compte des opérations mentales nécessitées par cette manière particulière de structurer le temps musical. Je ne doute pas qu'elle puisse être extrapolée à d'autres musiques qu'à celles visées par Brăiloiu. Elle vaut sans aucun doute pour un grand nombre de musiques de tradition orale, chantées et instrumentales, de tous les continents.

L'exclusion de la pulsation boiteuse et ses avatars

S'il est parfaitement concevable que les durées isochrones délimitées par une pulsation régulière puissent s'inégaliser dans la réalisation *non mesurée*, on a beaucoup plus de mal à concevoir qu'une pulsation irrégulière puisse servir de repère métrique intentionnel dans la réalisation strictement mesurée. Ce refus de l'évidence a conduit à nombre de faux débats dont il va être maintenant question. A cet égard, le cas typique est celui des théories post-brăiloïennes de la rythmique aksak et du non mesuré. On l'a vu, la rythmique aksak, quoique parfaitement mesurée, échappe aux normes classiques de la notation solfégique, ce qui a rendu problématique son intégration à une théorie générale du rythme. Il semble bien là encore que, pour trouver des solutions, on ait pensé à tout sauf à la pulsation. Il apparaît donc utile, à nouveau, de recentrer la problématique de l'aksak sur celle de la pulsation.

Reprenons tout d'abord les problèmes de définition. La pulsation à oscillations régulières est conçue tantôt comme un *outil de mesure du temps physique* dont elle permet l'étalonnage en quantités – ou valeurs – égales (Arom 1992: 203), tantôt comme *l'outil privilégié de réalisation du rythme musical* tout particulièrement dans les musiques de tradition orale – qui sont « fondées non sur des 'mesures', mais bien sur des pulsations ... matérialisées etc... » (*Ibid.*: 197). Tant que le rythme musical découpe le temps en unités d'égales valeurs (isochrones), cette conception reste acceptable. Seulement, dans l'aksak, les unités de temps hétérochrones ont beaucoup plus de prégnance que les unités isochrones noyées par l'hétérochronie.

Alors, on pose fort arbitrairement qu'en l'absence d'isochronie immédiatement perceptible, « la pulsation se révèle [...] inopérante » (*Ibid.*: 204). Comme l'esprit attentif a du mal à admettre qu'un rythme mesuré puisse être réalisé sans recours à la battue régulière, il cherche désespérément l'isochronie là où il peut la trouver. Il la trouve alors – malencontreusement – dans la rapidité: les valeurs brèves indécomposables de l'aksak sont effectivement délimitables par des impulsions ultra-rapides qui pourraient tenir lieu de pulsation. Est-ce que de telles valeurs (brèves ou ultra-brèves selon le tempo), sont « opérantes » dans la réalisation ? Sur ce point les avis divergent. Brăiloiu se refuse à leur octroyer un statut d'unités de temps

(Brăiloiu 1965 : 245). Arom, quant à lui, n'hésite pas à leur conférer un caractère « opérationnel » (Arom 1992 : 203). Croyant lever définitivement toute ambiguïté et parachever sa démonstration, il se hasarde à définir l'une par rapport à l'autre la pulsation et la valeur brève : « il existe deux types d'étalons (*sic*), la pulsation et la valeur brève (sic), l'équivalent du *chronos protos* de la Grèce Antique (*sic*) » (*Ibid.* : 203) et, « au contraire de la pulsation, qui se prête aussi bien à la division qu'à la multiplication, l'étalon (*sic*) constitué par la valeur opérationnelle minimale (*sic*) ne peut faire l'objet que de multiplication » (*Ibid.* : 203). Voilà donc écartée toute possibilité d'assimiler la battue boiteuse à une pulsation ; voilà donc, du même coup l'impulsion ultra-rapide (délimitant les ultra-brèves indécomposables) arbitrairement assimilée à une pulsation. En outre, étalon, pulsation et valeur brève qui sont des notions fondamentalement distinctes sont ici constamment confondues. Il en va de même pour les notions d'impulsion chronométrique, de pulsation musicale et d'intervalle de temps. L'amalgame est complet.

Après un tel flou conceptuel, rien d'étonnant si certains analystes donnent à l'impulsion ultra-rapide un statut de pulsation qu'elle n'a pas. Analysant le schéma métrique d'une musique aksak turque, Jérôme Cler excellent théoricien de l'aksak sait parfaitement que ce système rythmique est caractérisé par l'usage d'une pulsation boiteuse, mais il est tenté d'attribuer un statut de pulsation aux impulsions rapides – permettant la division des unités de temps inégales en unités isochrones ultra-brèves – lorsqu'il écrit que « la rapidité du tempo est telle que l'on perçoit les quatre accents métriques, mais *non la pulsation* » (Cler 1994 : 191). Si la pulsation dont il est question n'est pas perçue comme telle, c'est qu'elle n'en est pas une : elle relève du temps physique, non du temps musical. En fait, cette hypothétique pulsation ultra-rapide n'est autre qu'un outil de chronométreur : une impulsion chronométrique à laquelle le musicien se réfère d'autant moins qu'elle est ultra-rapide.

De la même façon, analysant les *cantes libres* de type *fandango* dans le flamenco (cas où des mélodies non mesurées sont projetées sur des trames métrico-harmonique mesurées), Philippe Donnier suppose que les cellules mélodiques des parties vocales « ont toutes un diviseur commun définissant la pulsation de 'l'horloge mélodique' » et que « l'isochronie de ces pulsations serait seulement perçue par le chanteur » (Donnier 1988 : 35). Cette fois encore, le statut de pulsation a été arbitrairement octroyé à la fameuse valeur ultra-brève (prétendument minimale et isochrone) qui n'a de valeur opérationnelle que dans l'esprit de l'analyste et du chronométreur. Il est inconcevable, en effet, que les gestes nerveux incontrôlés qu'exécutent les chanteurs de flamenco durant l'exécutions de leurs vocalises mélismatiques puissent être identifiés à des pulsations opérationnelles pour la réalisation. Pour séduisante qu'elle soit, cette conception du repère métrique indispensable n'est guère plausible. Au lieu de chercher un tel repère métrique dans la rapidité (impulsion ultra-rapide), il serait plus raisonnable de le concevoir dans la lenteur (pulsations lentes à oscillations irrégulières, pulsation ultra-lentes délimitant des périodes cycliques, on va y revenir plus loin) et de se référer aux travaux de Brăiloiu sur le *giusto syllabique* et sur l'aksak qui sont loin d'être aussi oblitérés par le temps qu'on ne le pense.

Etalon et pulsation

De fait, il y a dans les analyses – au demeurant fort brillantes – auxquelles on vient de se référer une quantité de malentendus qu'une relecture serrée de Brăiloiu et la reconnaissance de la validité du concept de pulsation irrégulière dans la réalisation rythmique auraient permis d'éviter. Reprenons les données. Définir la pulsation comme un étalon relève d'une double incohérence terminologique. La première n'est qu'une négligence couramment commise, qui consiste à confondre une durée avec les deux marqueurs qui la délimitent (un intervalle de temps délimité par deux pulsations). Passons ! La seconde, par contre, mérite qu'on s'y attarde car elle est fort lourde de conséquences. Elle procède quant à elle d'une confusion implicite entre temps physique et temps musical. Si – comme cela a été affirmé avec réitération – la pulsation est un étalon, elle ne doit concerner que le temps physique, et délimiter des unités de temps fondamentalement *fixes*. En réalité, les unités de temps délimitées par une pulsation musicale ne peuvent servir à étalonner le temps par le fait même qu'elles sont des *variables*. On ne répétera jamais assez que structurer le temps musical et mesurer le temps chronométrique sont des activités cognitives fondamentalement différentes qu'il convient de dissocier clairement.

La valeur-étalon est une valeur fondamentalement fixe et consensuelle qu'on ne saurait changer sans bouleverser tout le système de mesure. Les secondes données par les «bip...bip» de l'horloge parlante sont des valeurs-étalon consensuelles sur toute la planète, et personne ne songe à changer la durée de cet étalon exprimée par le rapport: une unité de temps à soixante = une seconde, sur lequel s'est basé Maelzel. En outre, un étalon est une *durée* alors qu'une pulsation n'en est pas une: une pulsation est fondamentalement un *marqueur* (nous y reviendrons). Signalons en passant que, de ce point de vue, l'énoncé «pulsation isochrone» pourtant consacré par les dictionnaires est un non-sens qui devrait être banni. Ce qui est isochrone ce n'est pas la pulsation mais la durée comprise entre deux pulsations.

Ainsi, à l'inverse du physicien, l'*homo musicus* n'a pas besoin d'étalon fixe. Il s'en est d'ailleurs fort bien passé jusqu'en 1816, et, après l'invention de Maelzel, il ne s'est jamais préoccupé – Dieu merci ! – ni de faire coïncider la battue de la réalisation musicale avec l'impulsion strictement chronométrique, ni de réaliser des durées d'une isochronicité absolue. Par conséquent, quand on fait varier le tempo, on ne change pas d'étalon. Répétons-le, l'étalon sert à chronométrer, non à réaliser du rythme musical. En revanche, la pulsation est l'outil par excellence de la réalisation rythmique. Certes, le métronome produit une pulsation qui relève à la fois du temps musical et du temps physique, mais telle quelle, cette pulsation n'est pas musicale. Elle n'est qu'un outil virtuel que rien n'oblige à matérialiser dans la réalisation rythmique. Hélas ! Ce mariage ingénieux entre temps physique et temps musical arrangé par Maelzel fut un peu forcé. Il a eu de fait une conséquence funeste à laquelle l'*homo metronomicus* ne songe plus maintenant: les oscillations pulsationnelles irrégulières ont été exclues du temps musical, excepté dans le *rubato* et assimilé.

Pourtant, aussi vrai que la terre tourne, les oscillations irrégulières existent dans la nature non moins que dans la culture. Selon le Robert, osciller signifie «aller de part et d'autre d'une position moyenne par un mouvement alternatif *plus ou moins régulier*». Les pulsations cardiaques ne correspondent pas *stricto sensu* à des oscillations parfaitement régulières. Le pas de marche ne tend vers l'isochronie que lorsqu'il est cadencé sur l'ordre d'un adjudant. En horlogerie, les oscillations d'un balancier ou d'un pendule ne sont régulières que si on les entretient mécaniquement (au moyen d'un ressort, ou toute autre variante), mais nous sommes là loin du temps musical. On peut se représenter l'irrégularité des oscillations aussi bien dans la rapidité que dans la lenteur. Le tangage et le roulis d'un bateau sont des oscillations irrégulières lentes (si la tempête n'est pas trop forte). De même le rythme respiratoire au repos. L'irrégularité ne génère pas moins le rythme musical que la régularité et la synchronisation de plusieurs parties musicales peut se concevoir tant dans l'irrégularité que dans la régularité.

Marqueurs d'unités de temps, marqueurs de périodicité, pulsations boiteuses

Combien de maîtres n'ont-ils pas reproché à leurs élèves de jouer trop métronomiquement en leur expliquant que la musique doit respirer ? Les dangers de la pulsation métronomique sont donc tout à fait reconnus par le système classique, mais il l'ont été *a posteriori*. A preuve, la restauration de l'oscillation pulsationnelle irrégulière à quoi revient le recours à la mention *rubato*. Cet affranchissement *après coup* de la tyrannie de la pulsation à oscillations régulières fut cependant trop timoré : on l'a vu, le *rubato* n'est que le degré zéro du non mesuré. En outre, la pulsation boiteuse est restée ignorée des musiciens occidentaux au moins jusqu'à la période contemporaine. Par ignorance des données de la tradition orale, bien des structurations rythmiques ont été exclues : le giusto syllabique et l'aksak en sont deux. Les autres sont à découvrir et devront tôt ou tard faire l'objet de descriptions systématiques analogues à celles de Brăiloiu. C'est donc bien Brăiloiu qui fut le premier à prendre clairement conscience de ces vides théoriques et je ne fais ici que prolonger sa pensée fort bien conçue en évitant de substituer la confusion à sa cohérence.

Ceci étant admis, tout le problème ici est de savoir si les oscillations irrégulières des systèmes bichrones peuvent ou non avoir le statut de pulsation. S'il s'agit de mesurer le temps physique, les impulsions irrégulières ne sont certainement pas l' outil le plus pratique. Par contre, dans le temps musical, lorsque l'hétérochronie prédomine, la pulsation à oscillations irrégulières peut devenir le seul outil de réalisation vivable. Un ethnomusicologue roumain (dont je n'ai pas retenu le nom, car les souvenirs que j'évoque ici datent de près de trente ans) m'a une fois montré un métronome destiné à la vérification de ses notations de rythmes aksak qu'il avait bricolé de telle sorte qu'il puisse matérialiser une pulsation boiteuse. Je ne suis donc pas le seul a concevoir que les oscillations pulsationnelles

irrégulières soient l'outil primordial de réalisation dans la rythmique aksak. Je crois savoir – et je m'abstiendrai de le vérifier – que certaines boîtes à rythme actuellement vendues dans le commerce ont intégré la pulsation boiteuse.

A n'en pas douter, c'est elle qui est la caractéristique première des rythmes aksak et non la prétendue « asymétrie » des « figures réitératives » dont la définition est d'ailleurs fort floue (Arom 1992 : 204). Ou bien ces « figures réitératives » sont des groupements d'unités de temps inégales (caractérisées par le rapport 3/2) ou alors, elles n'ont pas d'existence propre. Il n'y a pas d'exemple, en effet, de rythmique aksak à périodicité asymétrique. La périodicité aksak est toujours parfaitement cyclique, et partant, isochrone. S'il y a de l'isochronie opérationnelle en aksak, ce n'est pas au niveau de la brève indécomposable qu'il faut la chercher, c'est plutôt – à l'inverse – au niveau d' une *pulsation ultra-lente* délimitant non des « figures réitératives *asymétriques* », mais des périodes parfaitement *cycliques*. Qu'elle soit sonore ou muette (mentale), cette pulsation ultra-lente est une constante de la rythmique aksak. Elle est un *marqueur de périodicité* indispensable, se distinguant fondamentalement du *marqueur d'unités de temps* que constitue la pulsation boiteuse. Entre deux marqueurs de périodicité ainsi définis, il y a parfaitement place pour des oscillations pulsationelles irrégulières musicalement vivables et marquant (de façon sonore ou muette) des unités de temps bichrones et – pourquoi pas ? – trichrones, polychrones etc.

Présupposés tenaces et solutions nouvelles

Le refus de reconnaître à la pulsation à oscillations irrégulières comme à d'autres outils de réalisation un statut de repère métrique intentionnel a été à l'origine de quantité de bévues ou d'inexactitudes (concernant la structuration du temps musical en général) dont on passera en revue les plus courantes pour tenter de retrouver la cohérence perdue.

1. La rapidité du tempo serait une condition *sine qua non* de l'aksak, et, par voie de conséquence, l'aksak à tempo lent serait inconcevable. Selon les promoteurs de ce présupposé il y aurait « interdépendance entre le 'caractère asymétrique' des formes aksak « et « leur tempo rapide » (Arom 1992 : 204). Ou encore, « dans les musiques dont la périodicité est irrégulière, plus précisément asymétrique, c'est-à-dire qui sont irréductibles à une pulsation isochrone (*sic*!)..., le *tempo est trop rapide* (*sic*!) pour permettre une division de la valeur opérationnelle minimale » (*Ibid.* : 203).

Tout d'abord, Brăiloiu, n'a jamais conçu le tempo de l'aksak comme devant être nécessairement rapide : « La vitesse absolue des temps – nous dit-il – varie entre de très larges limites ; lorsqu'elle est *modérée*, il arrive, plus d'une fois, que les unités se subdivisent » (Brăiloiu 1967 : p. 245). Ensuite, non seulement l'aksak à tempo lent est loin d'être inconcevable, mais, de surcroît, il existe. Il est même fort répandu en Transylvanie.

Dans la lenteur, les valeurs isochrones obtenues par décomposition des unités de temps bichrones ne sont plus des brèves ultra-rapides minimales. Elles sont tout à fait « matérialisables ». Du même coup, les impulsions qui les délimitent (virtuellement) pourraient effectivement avoir un statut de pulsation. Cela serait admissible si le monnayage procédait exclusivement par division de la brève en question. Or, tel n'est pas le cas : non seulement le monnayage en 2 = 1+1 ou en 3 = 1+1+1 est loin d'être le seul possible, mais, de surcroît, il est ce qu'il y a de plus plat dans l'aksak lent. Brăiloiu avait lui-même eu soin de préciser : « il est à remarquer que, d'une part, le 'monnayage' des unités de l'aksak ne procède pas nécessairement par divisions en moitiés (ou en tiers, doit-on ajouter, n.d.a.), mais, aussi bien, par des fractionnements plus subtils, tels que 5 = 2+2, ou 4 = 3, etc.» (*Ibid.*: 245).

On peut se représenter d'une façon plus concrète les réalités subtiles que l'on vient de décrire en analysant les musiques de Transylvanie centrale. Les *Purtate* de Transylvanie préludant les suites de danses sont des pièces en aksak lent joués par de petits ensembles à cordes à trois parties instrumentales et une partie vocale (scansion criée/chantée de vers octosyllabiques).

Le schéma métrique de ces musiques se conçoit mieux si on le ramène aux huit unités de temps isochrones sur lesquelles s'articulent les formules mélodiques criées ou chantées qui modèlent les musiques de danse sur tout le territoire de la Roumanie (Fig.1) :

Fig. 1

L'inégalisation de ces huit unités de temps entraîne soit de la bichronie *giusto syllabique* caractérisée par le rapport 2/1, soit de la bichronie aksak (pour plus de détails, voir Bouët 1987 : 223-224). On peut donc fort bien concevoir que la bichronie aksak puisse résulter d'une « aksakisation » d'unités de temps isochrones selon l'heureuse formule de Jérôme Cler (Cler 1994 : 206). Cependant, comme on va le voir, les *Purtate* de Transylvanie centrale dont il est question, « akaskisent » systématiquement les huits unités syllabiques sans qu'il soit possible de déterminer si la bichronie est caractérisée par le rapport 2 / 3 ou par le rapport 4/3.

Entrons donc dans le détail. La partie mélodique (chantée ou instrumentale) des *Purtate* est synchronisée à une trame métrico-harmonique (alto+contrebasse) qui dédouble les huit unités de temps mélodiques en 4 unités marquées par une pulsation deux fois plus lente. Cette pulsation lente constitue l'outil métrique de base. Si l'on demande aux musiciens de donner une battue, c'est cette battue boiteuse lente qu'il donnent. Son tempo est à environ 60 pour la longue et 90 pour la brève.

Cependant, la bichronie de la battue peut être ici perçue de deux manières, sans qu'il soit possible de décider laquelle est « la bonne ». Ou bien on attribue à la longue la valeur 3, auquel cas la brève vaut 2 (aksak « orthodoxe »), ou alors, on attribue à la longue la valeur 4, auquel cas la brève vaut 3 (aksak « hétérodoxe »).

Si l'on choisit une bichronie caractérisée par le rapport 3 / 2, les huit unités du solo mélodique doivent être notées comme ci-dessous (Fig. 2):

Fig. 2

La synchronisation de la partie mélodique à la battue boiteuse de la trame métrico-harmonique telle qu'elle est représentée Fig. 3 ci-dessous montre qu'en dépit des apparences trompeuse, il s'agit bien d'une bichronie 3/2 dont le premier temps (valant trois brève) est systématiquement divisé en deux dans la réalisation:

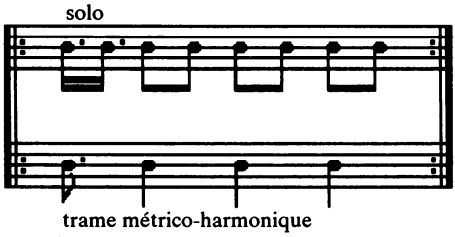


Fig. 3

Si l'on choisit une bichronie caractérisée par le rapport 4 / 3, les huit unités de temps bichrones du solo mélodique doivent être notées comme ci-dessous (Fig. 4):

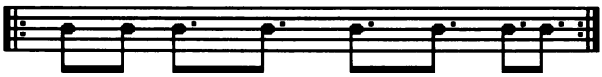


Fig. 4: Bichronie 4/3

La synchronisation de la partie mélodique à la battue boiteuse de la trame métrico-harmonique telle qu'elle est représentée Fig. 5 ci-dessous montre qu'en dépit des apparences trompeuse, il s'agit bien d'une bichronie 4/3 dont les trois temps de valeur trois sont systématiquement divisés en deux valeurs égales dans la réalisation:

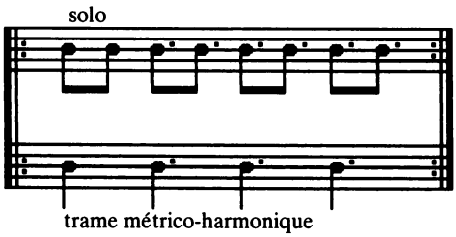


Fig. 5

S'il fallait à tout prix se référer à des brèves ultra-rapides, il faudrait alors constater qu'il y en a plusieurs types et non pas un seul. On peut en effet décomposer (ou diviser) les 8 unités fondamentales comme suit:

- en bichronie 3/2 (Fig. 6):

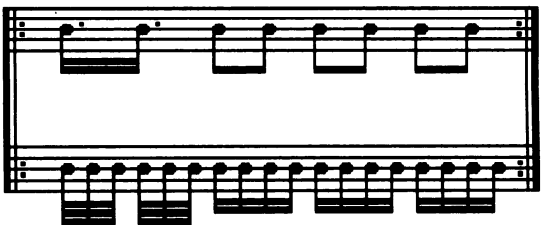


Fig. 6: Monnayage en 3/2

- en bichronie 4/3 (Fig. 7):

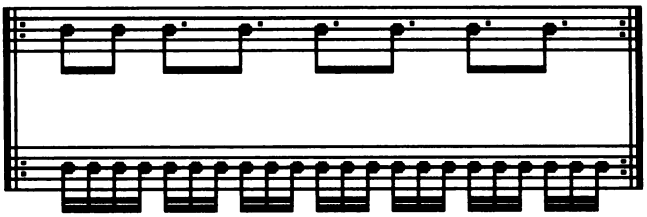


Fig. 7: Monnayage en 4/3

Sur cette trame métrico-harmonique, le violon déploie un solo riche en fioritures schématiquement notées ci-dessous (Fig. 8) en bichronie 3/2:

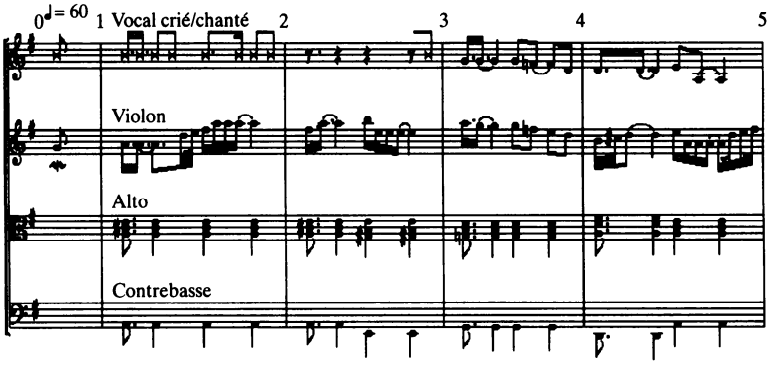


Fig. 8

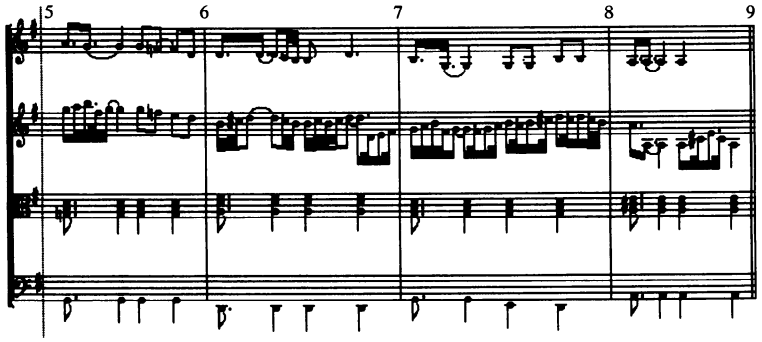


Fig. 8 (suite)

Les mêmes données métrico-rythmiques se prêtent également à une notation bichrone en 4/3 qui clarifie quelque peu l'écriture mais rend plus ardue la réalisation solfégique (c'est pourquoi je l'avais exclue, après avoir longtemps hésité, dans mes premières notations). Voici ce que cela peut donner (Fig. 9):

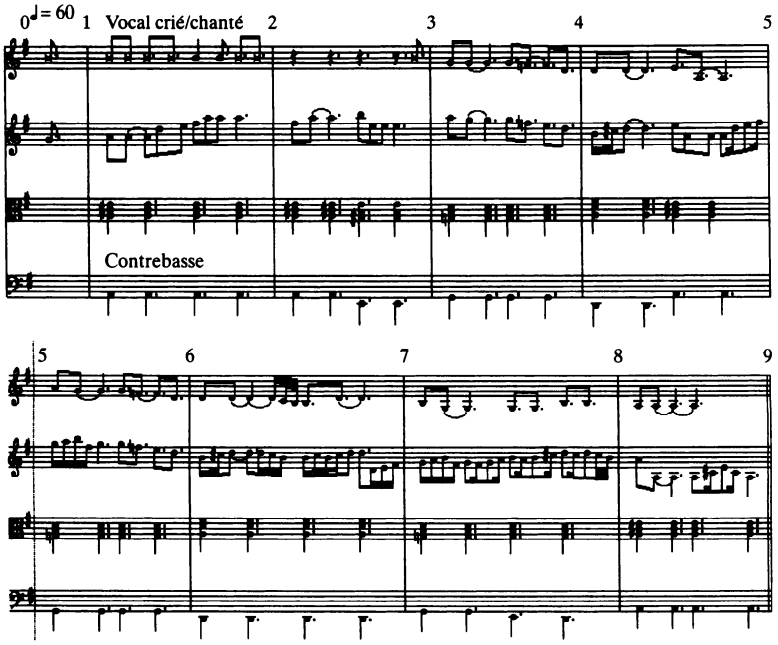


Fig. 9

Ces notations pourraient porter à croire que le rythme du solo est plus commétrique que contramétrique. C'est qu'une notation complète à la fois exacte et lisible de la partie solo est quasiment impossible tant elle suppose de complications d'écriture. Il a donc fallu schématiser la réalité sans la trahir. En fait, les

valeurs longues du solo sont le plus souvent monnayées en mélismes instrumentaux et décalées en syncopes de telle sorte que les décalages contramétriques l'emportent nettement sur les synchronisations commétriques. Ce sont là des subtilités que l'on ne peut pleinement concevoir qu'en écoutant l'enregistrement qui correspond à cette notation. En voici la référence discographique (Bouët/ Lortat-Jacob/ Rădulescu, 1992: plage 2; voir également page 16 de la notice accompagnant le CD).

Aussi étonnant que cela puisse paraître, si l'on écoute les réalisations sonores correspondant à ces deux notations – telles que peut les restituer un ordinateur équipé du logiciel Midi Composer – on ne perçoit aucune différence permettant d'attribuer plus de validité à l'une qu'à l'autre. L'une vaut donc l'autre, et les deux peuvent même coexister et alterner au cours d'une seule et même performance. Dans ce cas il ne peut y avoir de conception univoque de l'aksak.

2. Métrique et rythmique seraient indissociablement confondues dans l'aksak. Les « formes aksak » permettraient en effet « de parachever la démonstration établissant que la 'métrique', source de tant de confusions, n'a pas d'existence propre «(Arom 1992: 204), parce qu'il serait « impossible de différencier la 'mesure' de l'aksak de son rythme », d'où il résulterait que « la 'mesure', absorbée par ce dernier, n'a pas d'existence autonome » (*Ibid.*: 205). Dans la musique aksak, « la forme est délimitée par un cadre périodique dont l'organisation temporelle se confond avec son articulation rythmique » (*Ibid.*: 205, note 1).

Selon cette logique, la réalisation aksak exclurait donc l'usage d'autres durées rythmiques que celles données par la métrique sous-jacente, laquelle, cependant, est censée ne pas avoir d'existence propre (*sic*). En d'autres termes, à nouveau, l'aksak exclurait tout monnayage des unités de temps sur d'autres valeurs que celles obtenues par la division en trois (pour le temps long) ou en deux (pour le temps bref). Il se peut que, dans certains cas particuliers, l'aksak corresponde à cette description, mais de là à tirer des conclusions touchant à la théorie du rythme, il y a une longue distance qu'il est imprudent de franchir.

Ce qui vient d'être dit au point 1 ci-dessus a déjà montré que c'est là, en fait, une conception totalement caduque de l'aksak. La rythmique aksak n'est pas nécessairement commétrique au point que rythmique et métrique y soient totalement confondues. Elle suppose une métrique sous-jacente avec laquelle le rythme joue sur des monnayages très souvent contramétriques et décalés. Au demeurant, on voit mal comment on peut nier l'existence d'une base métrique et reconnaître en même temps celle du phénomène de la commétricité (Arom 1992: 205). Soyons clair: s'il n'y a pas de métrique, il ne peut y avoir ni commétricité ni contramétricité et vice versa !

3. Il ne faudrait pas faire entrer les musiques de tradition orale dans des « mesures » parce que la réitération régulière d'accents (l'accentuation des temps forts, disent les solfèges ultra-scolaires), sur laquelle se fondent certaines définitions de la mesure classique leur serait totalement étrangère. Les musiques traditionnelles seraient « dépourvues de toute accentuation régulière « (Arom 1992: 198), de

toute hiérarchisation des temps, et de tout regroupement de temps assimilables à des mesures.

La conception de la mesure qui est ici prise pour cible est en fait caricaturale car elle ne tient pas compte du mode d'emploi en vigueur dans le milieu de la musique savante occidentale. Il existe en effet des définitions rendant compte en termes beaucoup plus nuancés du regroupement des unités de temps en mesures. Au lieu de parler de temps fort accentué on préfère dire: «Plusieurs temps sont réunis en mesures; le premier temps a généralement un poids particulier» (Michels 1988: 67). Entre «poids particulier» et «accent», la nuance est énorme.

Il est bien connu, en fait, que l'accent n'est pas le seul outil susceptible de marquer la périodicité. Modification du timbre et alternance des durées peuvent également y contribuer en concomitance avec l'accent ou sans lui (Arom 1992: 202). Ce qui semble moins connu, c'est que rien n'oblige à concevoir un marqueur de périodicité comme nécessairement sonore. Un musicien peut certes matérialiser de façon sonore le marqueur de périodicité, mais, plus ce marqueur est sonore, plus la musique est clinquante (voir la pulsation disco et la musique militaire).

La barre de mesure est un marqueur de périodicité muet et purement mental. Elle n'exclut certes pas la marque sonore (accent ou autre), mais elle rend possible sa disparition. Nombre de musiques de tradition orale s'appuyant sur la scansion syllabique peuvent elles aussi faire l'économie du marqueur sonore parce que le vers chanté permet, tout comme la mesure, l'utilisation d'un marqueur mental (virtuel) qui n'a pas à être actualisé.

Moins le marqueur est sonore, moins la musique est clinquante. On le voit, par le biais du marqueur de périodicité, on débouche très vite sur une approche esthétique des musiques de tradition orale. Art clinquant et art profond, Wagner et Mozart, marqueur sonore et marqueur discret, musique au pas cadencé et musiques qui respirent! Chacun reconnaîtra les siens d'un côté ou de l'autre de ces dichotomies constantes en musique: belle querelle des anciens et des modernes!

4. L'aksak serait un système à unités de temps isochrones qu'on aurait inégalisées par adjonction d'une valeur ultra-brève valant le tiers de la longue ou la moitié de la brève. Cette fois il s'agit moins d'une bévue que d'une idée à creuser. Cette conception de l'aksak est à peu près identique à celle développée par Olivier Messiaen sous la rubrique «rythmes avec valeur ajoutée» dans l'ouvrage célèbre cité en référence (Messiaen 1944: 6 – 9).

Soulignons en passant que Messiaen n'a jamais cherché à donner une description systématique de la rythmique aksak ni des outils métriques permettant d'accéder à une réalisation idoine. Sa seule préoccupation était – curieusement – de créer par la libre combinaison de valeurs simples et de valeurs pointées une impression de «musique amesurée», de «balancement métrique» exploitable à des fins esthétiques (*Ibid.*: 6 -7).

L'inégalisation de temps isochrones par adjonction d'une valeur brève est effectivement en vigueur dans la tradition orale (on l'a vu ci-dessus chap. 5, point

Fig. 10: La *Purtată* de Transylvanie centrale (voir fig. 8 et 9) a été jouée par les musiciens de l'ensemble à corde de Soporul de Cîmpie, ici en compagnie de l'auteur lors d'une mission de recherche effectuée en 1990.
De gauche à droite: le *primaş* (violon conducteur) Alexandre Ciurcui, appelé Şandorica, l'auteur, Romulus Ciurcui («violoniste de rang»), appelé Nonu, et Tănase Gheti, tenant la partie de braci (alto à trois cordes).

1). Comme l'a spécifié Messiaen lui-même, l'inégalisation ne s'opère pas exclusivement par addition: on peut inégaliser aussi par soustraction. Dans la *Purtată* transylvaine à laquelle on s'est référé ci-dessus (voir Fig. 8 et 9), le premier des quatre temps (partie de contrebasse) peut fort bien être conçu comme un temps écourté par rapport aux trois autres. Il est écourté du quart de la valeur de la longue en bichronie 3/2 et du tiers de la valeur de la longue en bichronie 4/3.

5. La pulsation serait l'outil *sine qua non* de la réalisation rythmique. Pourtant, la possibilité de structurer le temps musical par le moyen d'outils de réalisation autres que l'oscillation pulsationnelle (régulière ou irrégulière) est bien connue en ethnomusicologie. La syllabation, par exemple, peut devenir dans les musiques aksak un outil de réalisation rythmique d'une efficacité telle qu'on a même tout intérêt à le substituer totalement à la pulsation.

Prenons le cas des musiques bulgaro-macédoniennes. Elles utilisent le *tupan* (ou d'autres type de tambours, sur cadre ou en poterie) pour marquer l'hétérochronie aksak. La structure organologique de ces tambours permet trois oppositions timbriques, à savoir, dans le cas du *tupan*: le coup de mailloche, le coup de baguette frappée sur la membrane, le coup de baguette frappé sur le bois.

A l'instar de Jean During (During 1989), on peut matérialiser ces oppositions timbriques par des syllabes comme le font les joueurs de *tabla* en Inde. En l'occurrence: le temps long deviendrait «toum», le temps bref «ta» et l'ultra brève «ga». Il est alors possible de pratiquer un solfège syllabique exact de la totalité des rythmes bulgaro-macédoniens comme le montre la figure 11 ci-dessous:

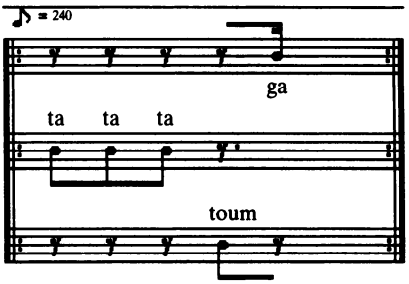


Fig. 11: Povarnato horo de Bulgarie

On remarquera en passant que le concept de valeur ajoutée confronté à la réalité de la réalisation rythmique bulgaro-macédonienne figurée ci-dessus, fig. 11) n'est pas dépourvu de pertinence. Il s'avère même fort opérationnel, à condition de ne pas dissocier – à l'instar de Messiaen – le schéma métrique du mode d'emploi. Il entre à coup sûr dans les opérations mentales implicites des joueurs de *tupan* (ou assimilés) qui utilisent cette valeur ajoutée (la fameuse ultra-brève) pour réaliser le temps long de l'aksak («toum + ga»).

Lorsque la pulsation d'une musique de tradition orale n'est pas immédiatement perceptible, l'ethnomusicologue doit la découvrir par tous les moyens et «il n'y a pas trente-six méthodes pour découvrir quel est le repère sous-jacent propre à une culture: il faut le demander» (*sic*, Nattiez 1987: 318). Il paraît que «dans la quasi-totalité des cas, on obtient une battue régulière, isochrone: c'est la matérialisation du temps musical...» (*sic*, Arom 1978: 167, cité par Nattiez 1987: 318). Non! La battue isochrone (que je préfère appeler la pulsation à *oscillations régulières*) ne matérialise pas le temps musical dans la «quasi-totalité des cas», cela est trop, beaucoup trop! Le temps musical en use avec beaucoup plus de souplesse, même dans la musique savante occidentale où les fluctuations agogiques de la pulsation sont la marque des grands interprètes.

C'est justement lorsque le rythme commence à jouer avec la battue qu'il devient musical. Les *oscillations pulsationnelles irrégulières,* loin d'être exclues de ce jeu, en enrichissent les ressources sans nul doute beaucoup plus diverses que ne se l'imagine l'*homo metronomicus*. Il est à croire que celui-ci n'est pas l'ancêtre commun à la totalité de l'espèce *homo musicus:* un tel ancêtre n'est en tout cas pas attesté dans ma propre généalogie...

Si l'on tire toutes les conséquences de la notion de pulsation irrégulière sur laquelle s'est judicieusement basé Brăiloiu pour définir les rythmes aksak, on

dépasse quantité de faux débats entraînés par l'intégration de la rythmique bichrone à une théorie générale du rythme.

Sauf méconnaissance de ma part, on n'a guère songé jusqu'ici à établir une typologie de la réalisation rythmique tenant compte de la diversité des outils conceptuels qui la permettent, à commencer par la pulsation et ses substituts. L'invasion catastrophique de la pulsation disco rend plus urgente que jamais une telle entreprise. La définition de plusieurs types de pulsations musicales conduirait à l'éclaircissement de nombreux phénomènes rythmiques propres aux musiques de tradition orale. Elle pourrait même déboucher sur des prises de position esthétiques. Elle serait également de nature à stimuler la création, car les ressources de l'oscillation pulsationnelle irrégulière et de la rythmique non pulsationnelle semblent ne pas avoir été totalement exploitées.

Les rapports subtils de la pulsation au temps musical font songer à ceux de l'amour à l'amitié. L'un peut tuer l'autre si l'on n'y prend pas garde. Ce qui est sûr, en tout cas, c'est que la pulsation strictement chronométrique et trop matérialisée tue le temps musical...

Références

AROM Simha
1992 «'A la recherche du temps perdu': Rythme et métrique en musique», *Les rythmes, lectures et théories*, sous la direction de J.J.Wunenburger, Centre culturel International de Cerisy, Paris: L'harmattan.

BOUËT Jacques
1987 «Élasticité de la forme et renouvellement: musique de danse pour violon, Pays de l'Oach (Roumanie)», *L'improvisation dans les musiques de tradition orale*, ouvrage collectif, édité et préfacé par B.Lortat-Jacob, Séminaire européen d'ethnomusicologie, Société Française d'Ethnomusicologie, Paris: SELAF.

BOUËT /LORTAT-JACOB /RĂDULESCU (collectif)
1992 *Musique pour cordes de Transylvanie,* éditions Le Chant du Monde, Collection CNRS Musée de l'Homme, Paris: CDXC 274937, CM 25.

BRĂILOIU Constantin
1948 «Le giusto syllabique», *Opere – I*, ed. bilingue de E. Comişel, Bucureşti, Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România,1967.
1952 «Le rythme aksak», *Opere – 1*, ed. bilingue de E. Comişel, Bucureşti, Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România,1967.

CLER Jérôme
1994 «Pour une théorie de l'aksak», *Revue de musicologie*, Société française de musicologie, Paris: 80/ 2.

DONNIER Philippe
1988 «Le temps falsifié», *Analyse musicale,* Paris: III/ 2,.

DURING Jean
1989 Communication inédite sur l'aksak, aux Journées de la Société Française d'Ethnomusicologie, Toucy.

LORTAT-JACOB Bernard
1987 «Improvisation: le modèle et ses réalisations», *L'improvisation dans les musiques de tradition orale*, ouvrage collectif, édité et préfacé par B.Lortat-Jacob, Séminaire européen d'ethnomusicologie, Paris: SELAF.

NATTIEZ Jean Jacques
1987 *Musicologie générale et sémiologie*, col. Musique/Passé/Présent, Paris: Christian Bourgois éditeur.

MESSIAEN Olivier
1944 *Technique de mon langage musical*, volume 1, Texte, Paris: Alphonse Leduc.

MICHEL Ulrich
1988 *Guide illustré de la musique*, vol. I, Paris: Fayard.

RÉSUMÉ

Remontant aux circonstances historiques qui ont fait de la pulsation métronomique un outil de réalisation rythmique tyrannique depuis 1816, l'auteur constate les dégâts. L'*homo metronomicus* a du mal à concevoir que le temps musical puisse se découper en unités de durée hétérochrones. Il a du mal également à imaginer que la réalisation rythmique puisse s'appuyer sur d'autres outils que sur la battue régulière. Au terme du long mariage entre temps physique et temps musical consacré par Maelzel (l'inventeur du métronome), on aboutit à une catastrophe musico-écologique: l'invasion de la pulsation disco. Heureusement, bien des musiques de tradition orale encore vivantes aujourd'hui nous rappellent ce qu'est le temps musical sans métronome. Nous le retrouvons alors, encore intact, non encore soumis à la dictature de la pulsation régulière. Peu à peu sa richesse oubliée se révèle. On comprend mieux pourquoi certaines musiques étouffent alors que d'autres respirent. On conçoit mieux un temps musical qui inégalise systématiquement les durées (*aksak*, *giusto syllabique*), joue avec la pulsation en la dissimulant ou en la remplaçant par d'autres outils de réalisation rythmique non moins efficaces (schémas métrique syllabés): un temps musical où le clinquant n'a pas de place.

ABSTRACT

Rediscovered Beat. Rhythm tools prior to the era of the metronome. *Going back to the historical circumstances that have made metronome « beats » a tyrannical tool for the achievement of rhythm ever since 1816, the author assesses the damage done. Homo metronomicus has great trouble imagining that rhythm might be divided into heterochrone length units. He also has great difficulty believing that the achievement of rhythm might be based on anything other than this instrument of regular beats. At the end of the long marriage between physical and musical time*

established by Maelzel, (the inventor of the metronome) we reach a musical-ecological disaster: the invasion of the disco beat. Happily, a great deal of music of the oral tradition, still alive today, reminds us what musical time without the metronome actually is. We find it, still intact, not yet subject to the rule of the regular beat. Little by little its forgotten richness reveals itself. One understands why some kinds of music suffocate and others breathe. One can more readily conceive of musical time that systematically leaves length uneven (aksak, giusto syllabic), *plays with the beat by camouflaging it or replaces it with other, no less effective tools (syllabic metric schema): musical time where tawdriness has no place.*

FLAMENCO: STRUCTURES TEMPORELLES

Philippe Donnier

Odeurs de jasmin, douce chaleur émanant des murs blancs d'une étroite ruelle de la *juderia*, l'ancien quartier juif de Cordoue[1], silence de la nuit andalouse troublé par un *tacatac* lointain qui s'amplifie peu à peu... débouche soudain un groupe de jeunes qui semblent ne pas nous voir, tout occupés qu'ils sont à leur jeu de *palmas*[2] sec et rapide.

Le lendemain, je tente vainement de m'initier au *compás*[3] du Fandango de Huelva; ce rythme apparemment simple me glisse entre les doigts sans que j'en puisse saisir le secret. Le guitariste de rencontre qui met toute sa bonne volonté à me montrer les doigtés observe d'un regard amusé mes tentatives infructueuses.

Premiers contacts avec le flamenco, curiosité du néophyte, premiers germes d'une passion qui ne me lâchera plus.

Quelque trente ans plus tard, sur la scène de La Bulería, *tablao*[4] gitan du centre de Cordoue, ce sont mes propres mains qui me surprennent parfois lorsqu'elles répondent instantanément à un contretemps inattendu de la danseuse. Guidées par des schémas inconscients, ces mains qui me semblent étrangères s'adaptent en un instant à une situation qui pourrait occuper des heures d'analyse musicale. Cette expérience m'a permis de comprendre, longtemps après, que l'apparente mauvaise volonté de nombreux guitaristes à transmettre leur technique n'était que la conséquence d'une incapacité à verbaliser des savoirs acquis dès l'enfance par simple imitation.

> «Lorsque la musique suit les mouvements sans trop de contraintes, la part purement intellectuelle diminue, laissant une part importante à la libre mise en œuvre des réflexes digitaux. C'est comme si la pensée était prise de vitesse par l'acte, ou comme si les mains se mettaient à penser. Heidegger ne dit-il pas qu'il faut penser avec la main? L'intellect devient alors comme l'auditeur attentif mais passif de l'improvisation; il n'intervient que pour sa mémorisation du développement de la performance et il en détermine implicitement ou délibérément les grandes lignes, l'architecture d'ensemble» (During 1987: 43).

---

1 Ancien quartier juif.

2 Claque de main.

3 Cycle rythmico-harmonique.

4 Salle de spectacle consacrée au flamenco.

Ces réflexions de Jean During s'appliquent particulièrement bien au cas de l'accompagnement de la danse *por Bulería* dont la rapidité du tempo et les changements constants de schémas rythmiques rendent pratiquement impossible un contrôle conscient de la mécanique gestuelle. Malgré cette complexité apparente, les nombreuses variantes du *compás de Bulería*, comme de tous les rythmes flamencos, sont construites, consciemment ou inconsciemment, sur quelques schémas structuraux dont le nombre est assez restreint. El Mori, *palmero*[5] de La Bulería, me commentait récemment qu'il était capable de réaliser «la même chose» de multiples manières. Cette réflexion anodine révélait de façon simple l'existence d'un schéma mental, modèle de référence de toutes les versions réelles, improvisées ou réactualisées sur le vif par ses mains. L'objet de cet article est d'aborder succinctement certains modèles structuraux choisis parmi les plus caractéristiques du répertoire flamenco.

Les divers modes d'expression dans l'art flamenco

Les spectacles de danse offrent la formation d'artistes la plus complète. L'organisation la plus courante (*cuadro*) comprend deux chanteurs (*cantaores*), deux guitaristes (*guitarristas*), deux claqueurs de main (*palmeros)* et un(e) ou deux danseurs(euses) (*bailaores(ras)*); le jeu d'interjections et d'onomatopées (*jaleo*), apparemment non structuré, est un élément essentiel au bon déroulement de la danse; son rôle de ponctuation rythmique met en valeur les sections les plus importantes et participe au renforcement de la tension émotive. Le succès des grands spectacles de masse a, depuis le début du siècle, favorisé l'éclosion de véritables troupes théâtrales. La danse flamenca, fondamentalement individualiste, cède alors la place aux ballets flamencos. Le flamenco a donné naissance à une grande palette de modes d'expression: depuis les grandes représentations d'Antonio Gadès, popularisées par les films de Carlos Saura, jusqu'aux spectacles de music-hall des Gypsy King. Seuls le chant, la guitare et les *palmas*, piliers inébranlables de l'art flamenco pour l'aficionado andalou, sont concernés par cet article.

Organisation du répertoire

La classification traditionnelle[6] reconnaît trois grandes catégories de chant définies par le type d'accompagnement de guitare: absence d'accompagnement (*cantes a palo seco*), accompagnement mesuré (*cantes a compás*), accompagnement non mesuré (*cantes libres con guitarra*).

---

[5] Artiste spécialiste de la claque de main ou *palmas*.

[6] Traditionnel se réfère ici à ce qui fait l'accord entre la majorité des ouvrages édités en Espagne, les critiques de flamenco, les normes des concours de chant et les milieux aficionados.

L'introduction de guitare, la grille d'accompagnement et les variations mélodiques (*falsetas*) définissent un type de jeu de guitare cohérent ou *toque* (toque *por Soleá, por Seguiriya* ou *por Tiento*), *por* signifiant «du type». Les *cantes a compás* sont introduits par une série de cycles rythmico-harmoniques (*compás*) et les *cantes libres con guitarra* le sont par une série de *rasgueos*[7] et de traits mélodiques caractéristiques souvent non mesurés.

La catégorie des chants accompagnés (*cantes con guitarra*) est subdivisée en classes d'accompagnement de guitare (*palos*). Ces *palos* ou classes guitaristiques sont subdivisés en types mélodiques identifiées par l'origine géographique (*Soleá de Cadiz, de Utrera...; Fandango de Huelva, de Almería, de Lucena...; Malagueña, Cartagenera, Granaína...; Bulería de Jerez, de Cadiz...*) ou par l'auteur supposé dont la version sert de référence (*Soleá de La Serneta, de Juaniqui...; Fandango de Cepero, de Caracol...; Malagueña de La Trini, de Chacón...; Tango del Piyayo, del Titi de Triana...*). L'interprétation d'un type mélodique donné autorise certaines marges de liberté, tant dans l'ornementation mélodique que dans la structure temporelle. Le tableau suivant donne une vue d'ensemble de la classification traditionnelle du répertoire flamenco.

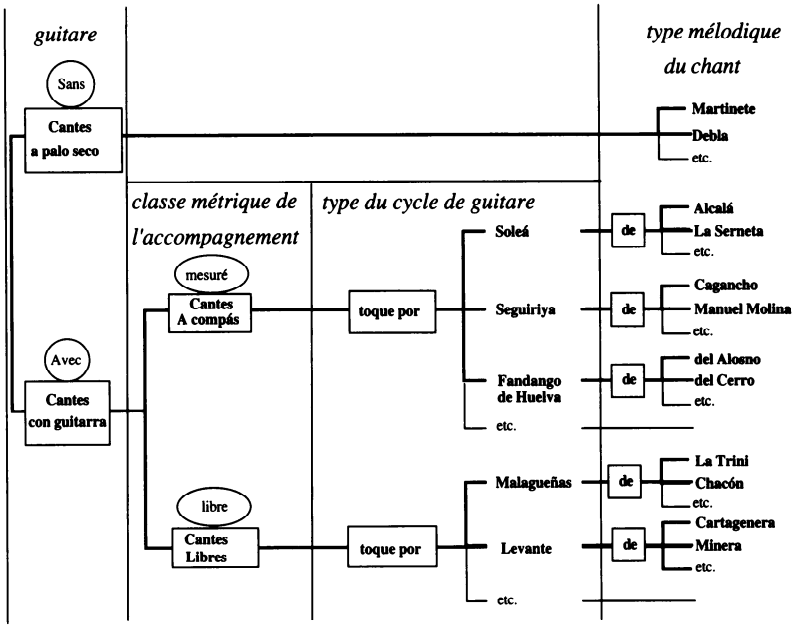


Fig. 1: Classification traditionnelle des chants flamencos.

[7] Technique de percussion rapide faisant intervenir successivement plusieurs doigts de la main droite qui permet d'obtenir des roulements continus sur un accord donné.

Ce tableau peut prêter à confusion si l'on ne prend pas garde aux projections dues aux habitudes acquises propres à la culture musicale classique. Lorsqu'on parle de *cante a compás* (chants mesurés) le caractère mesuré ne concerne que la guitare[8]. Comme nous le verrons plus loin, la plupart des chants flamencos sont non mesurés et, lorsqu'il est possible d'analyser un chant en termes de structures mesurées, ce sera bien souvent au prix d'une profusion de rubatos et/ou de points d'orgue. Une analyse des structures temporelles propres au flamenco suppose donc une étude séparée du chant, de la guitare et des différentes combinaisons chant-guitare.

Les grandes structures des chants avec guitare

Quelle que soit la classe guitaristique choisie (*palo*), le déroulement d'un chant respecte pratiquement toujours un ordre immuable faisant se succéder les éléments suivants (l'étoile indique les sections que chanteur et guitariste peuvent éventuellement omettre):

Guitare

On distinguera cinq types d'intervention.

1. Sections d'introduction: de caractère mesuré ou libre selon le type métrique, elles font se succéder des figures de percussion caractéristiques du style interprété; pour simplifier l'exposé, nous les appellerons pour l'instant *rasgueos.*
2. Les *falsetas*: brefs intermèdes mélodiques faisant alterner gammes rapides (*picados*), arpèges et jeux de pouce, chaque *falseta* est une petite composition autonome qui suit les caractéristiques rythmico-harmoniques propres au *toque* interprété.
3. *Rasgueo de salida*: intervention permettant de céder la place au chant.
4. Accompagnement du chant proprement dit.
5. Section de conclusion ou *remate*: termine la dernière intervention du chant.

Chant

On distinguera trois types d'intervention.

1. *Ayes* ou *temple:* vocalises propres à chaque type mélodique qui permettent au chanteur de centrer sa voix et d'introduire le chant par une séquence mélismatique.

[8] La plupart des ouvrages de flamenco assimilent à tort rythme du chant et rythme de la guitare.

2. *Copla* ou *letra:* strophe constituant le chant proprement dit, le contenu littéraire de chaque strophe est, le plus souvent, indépendant et sans relation thématique avec les autres strophes.
3. *Remate*: dernière strophe de contenu littéraire souvent stéréotypé et de structure rythmico-harmonique caractéristique.

Organisation générale

(Les pointillés «.....» représentent les zones de non intervention du chanteur)

Chant	Guitare
«.....»	*rasgueo, falseta, rasgueo, falseta...*
«.....»	*rasgueo de salida*
Ayes	accompagnement
«.....»	*rasgueo, falseta, rasgueo, falseta...*
«.....»	*rasgueo de salida*
copla n° 1	accompagnement
«.....»	*rasgueo, falseta, rasgueo, falseta...*
«.....»	*rasgueo de salida*
.....	.....
copla n° n	accompagnement
remate	*remate*

La guitare

Les toques *a compás* (mesurés) autres que les *Fandangos*

Afin de ne pas surcharger outre mesure cette étude, nous nous limiterons à l'analyse de versions simplifiées des principaux cycles rythmico-harmoniques d'introduction que nous appellerons dorénavant simplement *compás.* La mise en évidence d'un certain nombre de paramètres musicaux permet de définir une hiérarchie de classes d'équivalence, dont le niveau dépend du nombre et de l'ordre des paramètres descriptifs choisis. Le choix de l'ordre des paramètres est soumis à deux types de contraintes, l'un formel et l'autre culturel. Une organisation hiérarchique correctement construite implique que l'introduction de chaque niveau supplémentaire entraîne une subdivision des classes du niveau antérieur. D'autre part, le degré de pertinence de la description sera d'autant plus grand qu'il s'ajustera mieux au système de classification traditionnel. Cette double exigence nous a conduit à séparer l'étude de l'ensemble des *Fandangos* de celle du reste des autres *toques*. Cette séparation ne sera sera pleinement justifiée qu'à la fin de cette analyse.

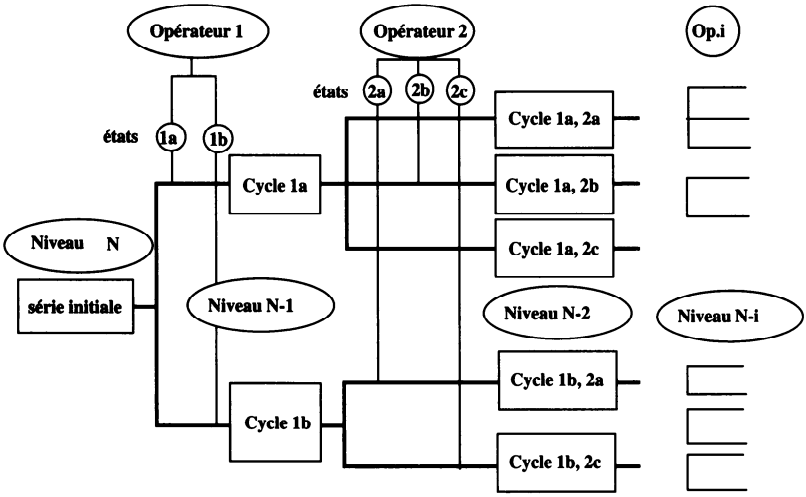


Fig. 2: Système de classification formelle.

Les paramètres descriptifs

Au cours de la construction de la classification hiérarchique, chaque niveau fait apparaître de nouvelles classes de cycles sonores par diversification des classes du niveau antérieur. Chaque nouveau paramètre intervient comme un opérateur à états discrets qui modifie la structure des cycles antérieurs. Chaque nouvelle classe est engendrée par un état particulier de l'opérateur correspondant. L'application du premier opérateur engendre le niveau de description le plus élevé.

Chaque opérateur peut agir par le truchement d'un ou de plusieurs générateurs spécifiques. En ce qui concerne les jeux de percussion inharmoniques, la guitare est avantageusement remplacée par les *palmas* ou par les percussions produites par les pieds du danseur (*taconeo*). Nous appliquerons successivement six opérateurs qui correspondent aux paramètres musicaux de la pulsation, de l'intensité, du déphasage, de la texture sonore, du mode et des types de doigtés.

Niveau 6: pulsation

Tous les *toques a compás* sont susceptibles d'être accompagnés par des cycles de *palmas* mesurés. La pulsation, lorsqu'elle est explicite, peut être assurée par un des *palmeros*, par le chanteur ou par le danseur. Cette série initiale d'impulsions «métronomiques», d'intensité constante, constitue la matière première à partir de laquelle on pourra engendrer différents cycles par l'action des opérateurs successifs.

Niveau 5: intensité sonore

Le changement d'intensité des *palmas* où une frappe du pied permet de contraster la série précédente, engendrant deux types de cycles périodiques dont l'origine reste indéterminée à ce niveau de description.

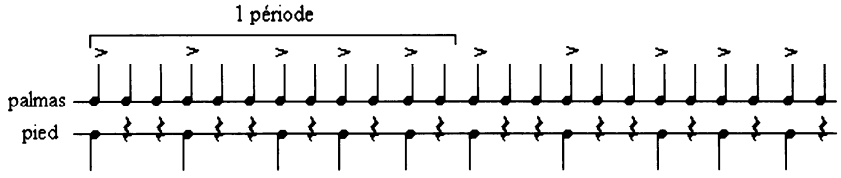


Fig. 3: Cycle à 12 temps faisant alterner groupes ternaires (3/4) et groupes binaires (6/8).

La classification traditionnelle ne nomme pas explicitement cette classe d'équivalence mais certains traits structuraux communs à tous les *compás* qu'elle regroupe sont connus et explicités par la plupart des professionnels. Nous nommerons cette classe « type 3/4, 6/8 « par analogie avec la mesure classique correspondante.

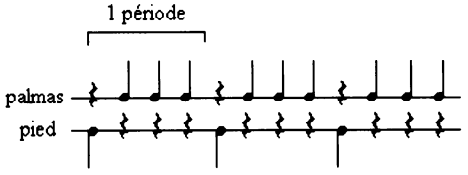


Fig. 4: Cycle de *palmas por Tango*, à 4 temps.

La classification traditionnelle reconnaît explicitement que tous les *compás* regroupés dans cette classe sont dérivés du *compás de Tango* ou ont une structure affine. Nous nommerons donc cette classe « type *Tango* ».

Niveau 4: déphasage

Cet opérateur ne correspond pas à une dimension musicale mais il détermine l'origine des cycles engendrés par les variations d'intensité. Le générateur par l'intermédiaire duquel agit l'opérateur déphasage est psychologique. C'est la projection d'une représentation mentale préalablement construite[9] qui détermine l'origine (phase) du cycle engendré au niveau précédent.

[9] L'existence du phénomène de déphasage perceptif a été clairement confirmée par de nombreuses expériences menées au sein des milieux de culture flamenca. La stabilité des différents déphasages reste encore à démontrer pour des auditeurs non flamencos.

• Type 3/4, 6/8: Les phénomènes de déphasages perceptifs permettent théoriquement douze possibilités, la culture flamenca n'en a sélectionné que trois. Les danseurs et les guitaristes ont l'habitude de compter le *compás de Soleá* de la manière suivante:

un dos ***tres*** *cuatro cinco* ***seis*** *siete* ***ocho*** *nueve* ***diez*** *un* ***dos***

Pour des raisons euphoniques, les temps XI et XII (*once* ***doce***) sont dits « *un* ***dos*** ». Ce comptage explicite est superposé à la série de percussions engendrée au niveau précédent.

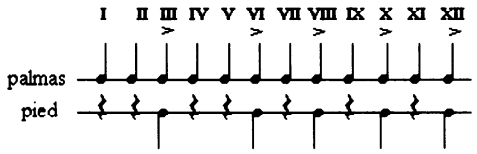


Fig. 5: Cycle type *Soleá* et numération de référence.

Cette série numérique nous servira de référence pour décrire les types engendrés à ce niveau par déphasage du cycle de la *Soleá*.

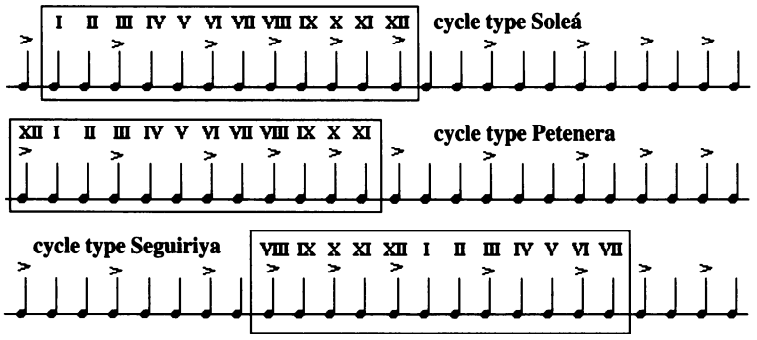


Fig. 6: Déphasages perceptifs.

• Type *Soleá:* Il regroupe les *compás* dont le cycle débute sur le temps I.

• *Type Petenera:* Il regroupe les *compás* dont le cycle débute sur le temps XII du cycle de la *Soleá*. Le comptage traditionnel est, au déphasage près, le même que celui de la *Soleá*.

• Type *Seguiriya:* Il regroupe les *compás* dont le cycle débute sur le temps VIII du cycle de la *Soleá*. Le comptage traditionnel est marqué par trois pulsations rapides et deux pulsations lentes.

un dos tres cuatro cinco

Ce comptage subdivisé en deux permet de retrouver le cycle de la *Soleá*.

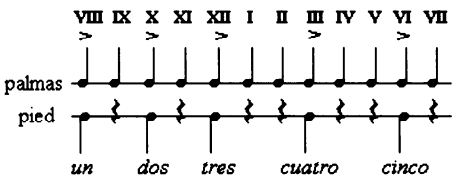


Fig. 7: Palmas type Seguiriya.

• Type *Tango:* Tous les cycles des *compás* regroupés sous le type *Tango* commencent sur le temps I du cycle de référence suivant.

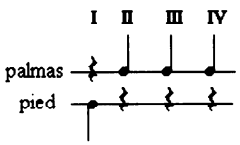


Fig. 8: Phase du cycle de palmas por Tango.

Niveau 3: texture sonore

Les techniques de percussion propres au flamenco enrichissent la palette de contrastes sonores des cycles engendrés par les seuls contrastes d'intensité du niveau précédent. Une description simplifiée est rendu possible en réduisant la palette variée des techniques de *rasgueo* à quatre éléments clairement opposables.

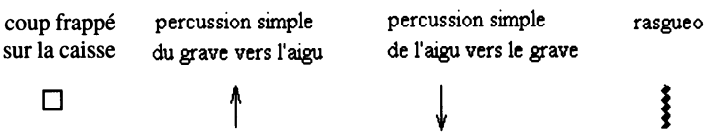


Fig. 9: Système de percussion simplifié.

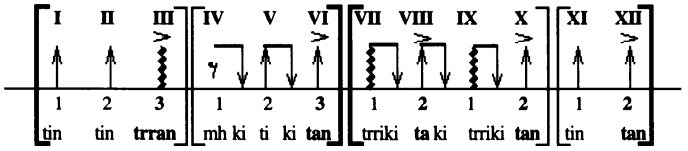
Les redoublements de *palmas* et/ou de frappes de pied permettent également d'augmenter les contrastes sonores des cycles précédents mais leur description dépasserait le cadre de cette étude.

Le seul type nouveau révélé à ce niveau est celui de la *Bulería, compás* complexe qui joue constamment sur les ambiguïtés perceptives entre cycles du type 3/4, 6/8 et cycle du type *Soleá*. Nous en étudierons les principales caractéristiques après avoir décrit les transformation subies par les cycles du niveau précédent.

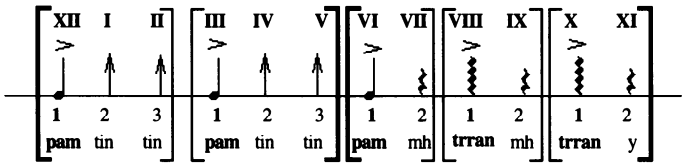
Les danseurs ont l'habitude de mémoriser et d'énoncer les *compás* sous forme de séries d'onomatopées sans qu'il existe pour autant un système formalisé

comme c'est le cas pour la verbalisation des *tâla* (cycles rythmiques indiens). Nous proposons ci-dessous un système qui formalise cette pratique. Les cellules rythmiques constitutives de chaque *compás* sont entre crochets.

- Type *Soleá*



- Type *Petenera*



- Type *Seguiriya*

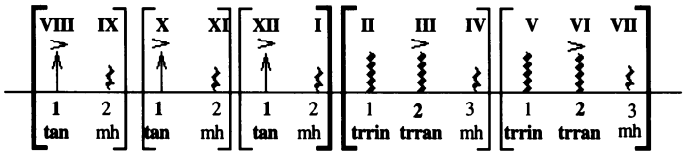


Fig. 10: Cycles de percussion du type 3/4, 6/8.

- *Compás de Tango:* Alors que la majorité des *compás* correspondent à des cycles rythmico-harmoniques et ne peuvent être identifiés sans la réalisation des accords de guitare correspondants, le *compás* de Tango est d'essence rythmique, il est identifiable même si l'on assourdit les cordes, neutralisant ainsi le paramètre harmonie. Le système de *rasgueo* introduit une dissymétrie par rapport au cycle simple de palmas décrit ci-dessus, le cycle de *rasgueo* de référence se déroule sur huit temps simples ou quatre temps doubles.

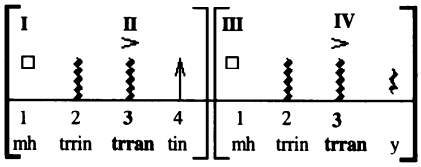


Fig. 11: Cycle de percussion *por Tango.*

• *Compás de Bulería:* De même que celui du *Tango*, le *compás de Bulería* est identifiable sans le recours à la couleur harmonique. Le cycle de référence est obtenu par déphasage du cycle de type *Soleá* et par un changement des figures de *rasgueos*.

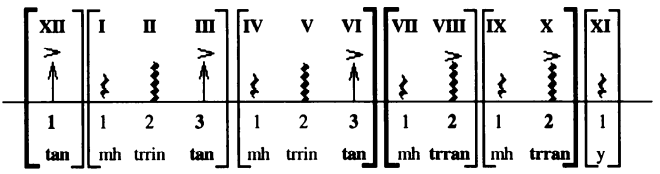


Fig. 12: Cycle de percussion *por Bulería.*

La grande complexité de ce *compás* provient de la versatilité avec laquelle il est traité. Les cycles précédents sont, dans la grande majorité des cas, interprétés avec des structures voisines des cycles de référence que nous avons décrits. Le *compás de Bulería* se prête par contre à de multiples segmentations, déphasages et regroupements réalisés à partir du cycle de référence. Le schéma suivant montre comment on peut décrocher du cycle principal en effectuant des séries de boucles de six temps de type A ou B et y revenir grâce à une séquence standard *de remate.*

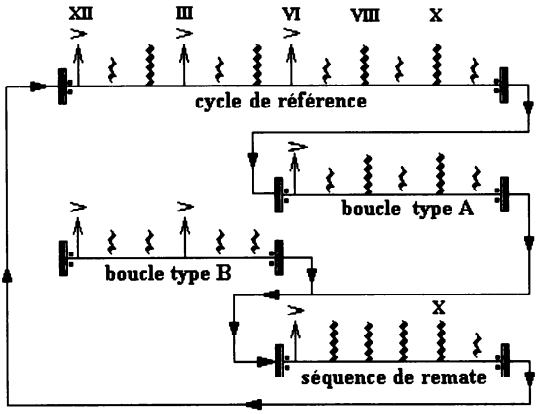


Fig. 13: Demi-cycles *por Bulería* et relations avec le cycle de référence.

Niveau 2 et 1: harmonie

Au même titre que les techniques de *rasgueos*, les systèmes d'accords utilisés par les guitaristes sont spécifiques à la guitare flamenca. Il est assez difficile pour des non-guitaristes de comprendre cette spécificité due aux techniques inhérentes aux conformations respectives de la main gauche du guitariste et de la touche de la guitare.

Les guitaristes de jazz ont résolu les problèmes de transposition en ajoutant de nombreuses dissonances compatibles avec l'utilisation de doigtés «complets»

(toutes les cordes sont soumises à la pression d'un doigt de la main gauche, pression qui détermine une note autre que celle de la corde à vide). Par contre, la technique primitive de la guitare flamenca est basée sur l'utilisation d'accord dits « ouverts » pour lesquels on utilise un certain nombre de cordes à vide. Bien que le guitariste de jazz moderne utilise des dissonances « lointaines » (9e, 11e, etc.) il le fait au sein d'un système harmonique fondé sur une cohérence externe à la guitare, ce qui n'était pas le cas des guitariste de blues primitifs.

La carence de contact quasi complète des guitaristes flamencos avec la culture musicale classique a perpétué une harmonie digitalo-instrumentale peu soucieuse du respect des canons de l'harmonie officielle. La couleur harmonique si caractéristique de la guitare flamenca provient de ces accords inattendus, dont la structure atypique est le résultat d'un compromis entre modèle harmonique, technique digitale fruste et structure géométrique de la touche de la guitare.

Lorsqu'un pianiste transpose un accord quelques tons plus hauts, il peut conserver pratiquement la même position relative des doigts, aux changement de touche noires ou blanches près. Confronté à la même difficulté, le guitariste dispose de trois solutions : utiliser le capodastre qui permet de conserver un doigté identique en raccourcissant la longueur vibrante de toutes les cordes à la fois, utiliser essentiellement des doigtés « fermés » transposables à l'identique, changer de type de doigté en utilisant des doigtés « ouverts » non transposables. C'est cette dernière solution qu'ont utilisée les guitaristes flamencos primitifs, au prix de ces dissonances atypiques si propres à l'esthétique flamenca.

Cette habitude a engendré de véritables catégories de doigtés qui permettent aux flamencos d'opposer certains *compás*. Par commodité, nous qualifierons d'andalous les modes correspondant à toute échelle du type ***mi, ré do, si, la, sol, fa, mi*** (***Mi*** andalou). Cette échelle est transposable dans toutes les tonalités. Ainsi, l'échelle ***fa#, mi ré, do, si, la, sol, fa#*** correspond au mode de **Fa#** *andalou*. On appelle cadence andalouse en mode de *Mi* la série d'accords La m, Sol 7e, Fa, **Mi**.

La transposition à l'aide du capodastre situé à la deuxième case monte tous les degrés d'un ton, la même séquence de doigtés correspond alors, selon les normes classiques en hauteurs absolues, à la cadence andalouse en mode de *Fa#:* Ré m, Do 7e, Sol, **Fa#**.

La hauteur absolue n'étant pas pertinente pour les flamencos, ces deux séries d'accords sont considérées comme identiques, car la couleur harmonique est semblable dans les deux cas, les inversions des accords étant les mêmes. Le tableau ci-contre illustre le mode de classification utilisé par les flamencos.

Les ensembles de positions A et B, qui correspondent respectivement aux cadences andalouses en *Mi* flamenco et *Fa#* flamenco en hauteurs absolues, sont considérés comme identiques et définissent une seule catégorie de positions digitales ou *posturas*, qui caractérise le *« toque por arriba »*[10]. Par contre les ensembles de position C et D correspondent respectivement à deux *toques différents* (*toque*

[10] Ou jeu « en haut », localisation qui se réfère à l'accord de Mi dont les positions des doigts sont situées vers les cordes graves, les plus hautes sur le manche (voir la leçon de guitare sommaire de Boby Lapointe).

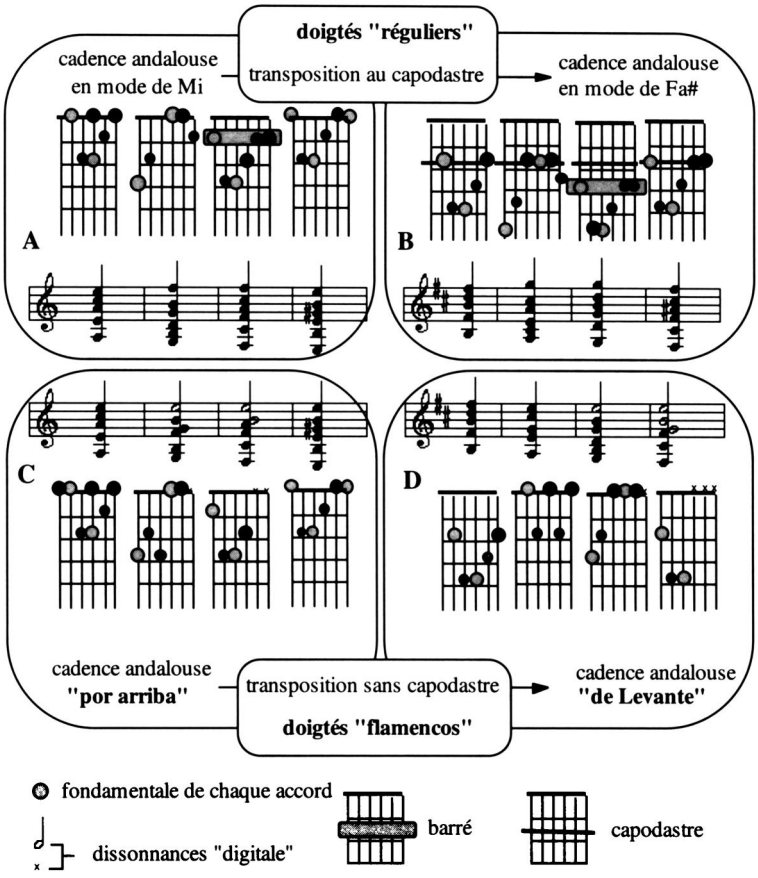


Fig. 14 : Doigtés flamencos.

por arriba et *toque de Levante*). En effet, les dissonances et/ou les inversions, conséquences des doigtés « ouverts » de l'ensemble D donnent une couleur harmonique toujours opposable à la couleur caractéristique de l'ensemble C. Usant d'un système qui évoque les mutations utilisées dans la solmisation, les flamencos considèrent comme identiques, et partant, de même nom, les ensembles d'accords engendrés par des doigtés et des enchaînements identiques, quelle que soit la position du capodastre. Nous appellerons ces ensembles « catégories de doigtés ».

Chaque catégorie de doigtés correspond à une catégorie de *toques* clairement définie dans la nomenclature autochtone lorsque le mode principal est le mode andalou : *toque por arriba* (*Mi* fl.), *toque por medio* (*La* fl.), *toque de Levante* (*Fa#* fl.) *ou de Granaína* (*Si* fl.).

La nomenclature est beaucoup moins claire lorsque le mode principal est majeur ou mineur. Conservant la logique de la nomenclature traditionnelle, nous

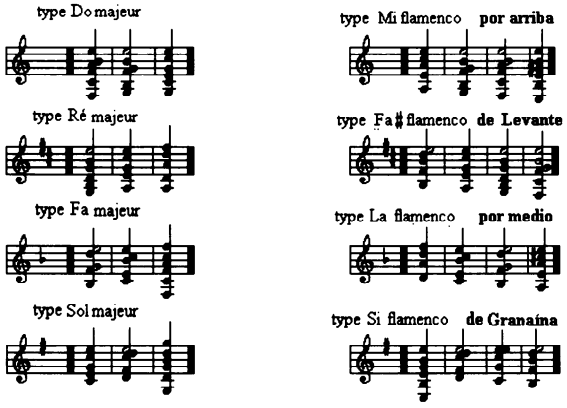


Fig. 15: Catégories de doigtés, cadences conclusives dans les modes relatifs majeurs et flamenco des tons de référence.

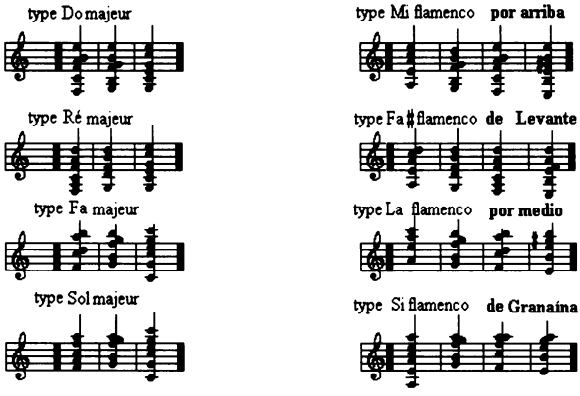


Fig. 16: Catégories de doigtés, transpositions dans les tons de Do majeur et de Mi flamenco.

nommerons la classe de doigtés par la tonique du ton de référence. Le tableau ci-dessus montre différentes classes de doigtés en modes majeurs et flamencos.

Le mode n'est donc qu'une dimension théorique qui ne peut se réaliser que par le choix d'une catégorie de doigtés donnée. Le choix du mode permet cependant d'introduire de nouvelles opposition dans certaines catégories de niveau 3.

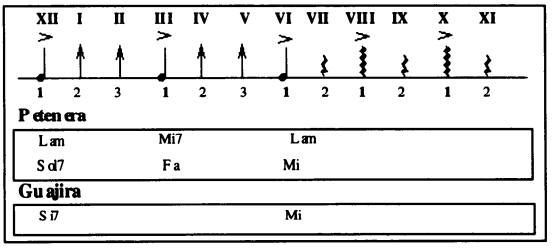
Niveau 2: modes

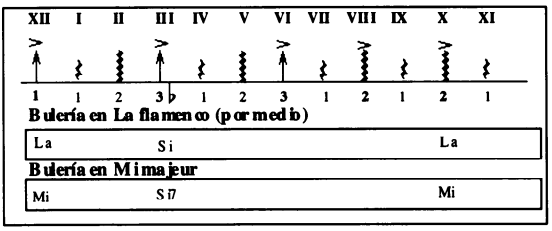
• Type *Soleá*: Le *compás* de *Soleá* est en mode flamenco. Le cycle de percussion du type *Soleá* interprété en mode majeur correspond au compás d'*Alegrías*.

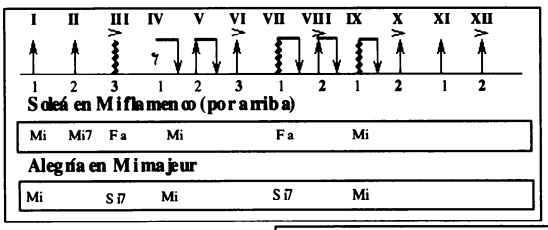
• Type *Petenera*: Le compás de *Petenera* est en mode flamenco, le cycle de percussion *type Petenera* interprété en mode majeur correspond au *compás* de *Guajíra*.

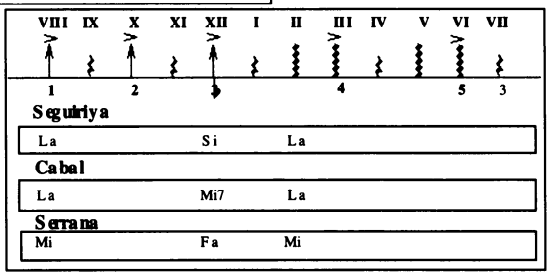
• Type *Seguiriya:* Les *compás* de *Seguiriya* et de Serrana sont en mode flamenco. Le cycle de percussion type *Seguiriya* interprété en mode majeur correspond au *compás* de la *Cabal* ou *Seguiriya cambiá* (changée).

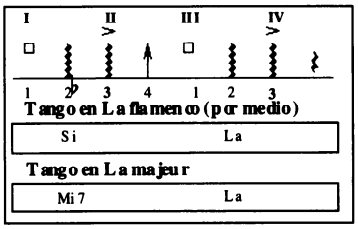
• *Compás de Tango et de Bulería:* Comme nous l'avons vu précédemment, ces *compás* sont définis indépendamment des modes et des catégories de doigtés.











Niveau 1: catégories de doigtés

Nous pouvons présenter maintenant un tableau (ci-contre d'ensemble des *compás* avec les grilles harmoniques les plus courantes pour les *compás* qui en admettent plusieurs.

La catégorie des *Fandangos* flamencos

Cette catégorie regroupe des chants *a compás* et des chants dits libres. La structure strophique et la structure harmonique de l'accompagnement est commune (à quelques exceptions près) à tous les types de chant, quelles que soient les structure métriques et harmoniques. L'introduction de guitare est en mode flamenco, le chant se déroule dans le mode majeur relatif, sauf la dernière phrase qui module au mode flamenco de l'introduction de guitare.

Phrases mélodiques du chant	Accord concluant chaque phrase du chant dans le ton majeur de référence
vers n° 2	1er degré
vers n° 1	4e degré
vers n° 2	1er degré
vers n° 3	5e degré
vers n° 4	1er degré
vers n° 5	3e degré (tonique du ton flamenco relatif)

Les *Fandangos a compás*

Ils ont en commun le même système de *rasgueo* qui, accentué de manière binaire ou ternaire engendre les deux grandes classes de *compás*: *compás* de *Fandangos de Huelva* et *compás* de *Verdial* (également dénommé de *Fandango abandolao*).

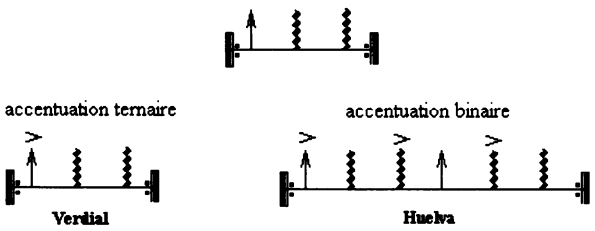


Fig. 18: Cycles de percussion type Fandango de Huelva et Fandangos Verdial.

Lorsque l'on introduit les cycles harmoniques correspondants, on obtient les structures simplifiées des *compás* de Huelva et de *Verdial*. Le *compás* de Huelva peut se jouer *por arriba* et *por medio* alors que le *compás de Verdial* ne se joue que *por arrriba*.

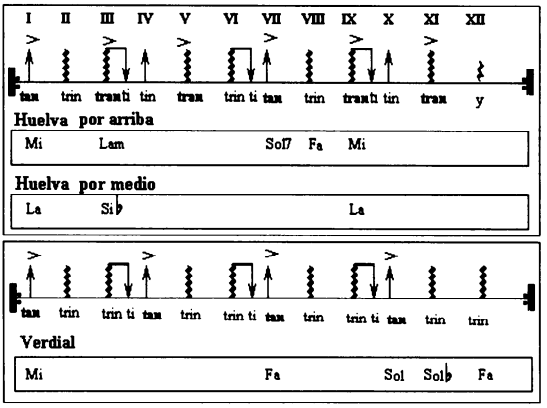


Fig. 19: *Compás* d'introduction type Huelva et type *Verdial.*

Les *Fandangos* libres

Les formes folkloriques originelles qui accompagnaient des danses populaires de groupe ont acquis un caractère flamenco en se libérant du carcan du *compás.* L'accompagnement de chacune des six phrases a été réduit à une simple ponctuation cadentielle soulignant la fin de chaque phrase chantée.

• Les *Fandangos personales:* Déformations des *Fandangos* de Huelva, ils en ont conservé l'introduction de guitare *a compás* jouée d'une manière rubato. L'introduction se fait en mode flamenco selon les classes de doigté *por arriba* ou *por medio* qui correspondent respectivement au développement du chant en mode majeur selon les classes de doigtés *Do majeur* ou *Fa majeur.*

• Les formes libres dérivées des chants de type *Verdial:* De macro-structure semblable à celle des *Fandangos* libres, les classes guitaristiques s'en distinguent par les séquences d'introduction à caractère non mesuré identifiables par des catégories de doigté spécifiques et des clichés mélodiques caractéristiques. Chaque classe guitaristique porte un nom qui reflète l'origine géographique du groupe de chants correspondant: *Malagueñas* (*toque por arriba*, soit *Mi* fl.), *Granaínas* (*toque de Granaína*, soit *Si* fl.) et chants *de Levante* (*toque de Levante*, soit *Fa#* fl.).

Après cette présentation très schématique des *toques* libres, il est possible d'élaborer un tableau génératif qui regroupe les classes guitaristiques les plus significatives du répertoire flamenco.

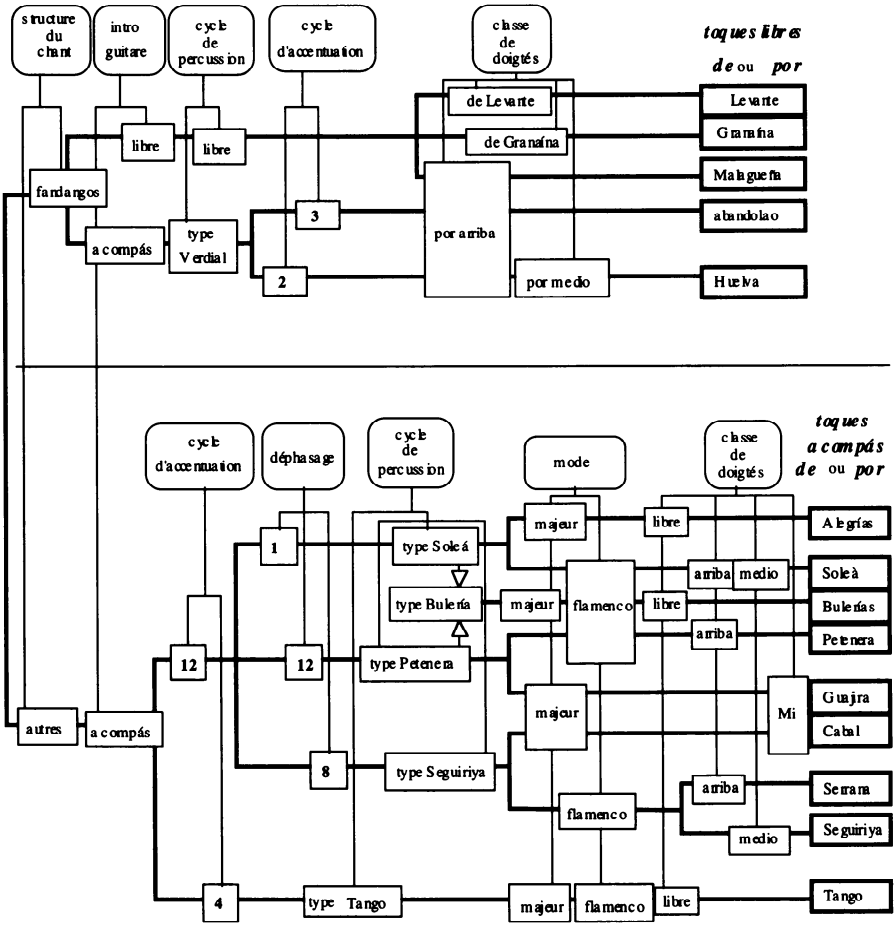


Fig. 20: Arbre génératif des principaux *toques* flamencos.

Ce tableau génératif fait apparaître clairement l'existence de deux systèmes musicaux, celui des *Fandangos* et celui des autres *compás*. Cette opposition formelle est le reflet d'origines géographiques et historiques différentes. Le système qui regroupe les classes d'accompagnement du type accentuel 3/4, 6/8 correspond aux chants les plus primitifs (chants *por Soleá* et *por Seguiriya,* tous originaires de la région Séville-Cadiz) et ceux qui en dérivent. La classe du *Tango* regroupe les accompagnements de chants dont les types mélodiques sont très hétéroclites. Certains chants *por Tango* sont clairement du même type mélodique que celui des *Soleá* et *Seguiriyas* les plus primitives; d'autres, en modes majeur et mineur proviennent de l'adaptation de mélodies folkloriques autochtones ou de mélodies d'origine sud-américaine.

Les mélodies primitives, dont les chants *a palo seco* comme les *Tonás* sont vraisemblablement des vestiges, étaient chantées sans guitare. Celle-ci n'a été associée au chant qu'au cours du siècle dernier, lorsque le flamenco est devenu un art de scène. Les exigences mêmes de la scène ont amené des artistes tel que Antonio Chacón à enrichir le répertoire en « flamenquisant » les *Fandangos* d'origine folklorique originaires des régions de Huelva et de Málaga. Le tableau précédent met en évidence de nombreuses ressemblances structurales qui sont le reflet de proximités géographiques et d'évolutions historiques souvent mal éclaircies. La mise en évidence de ces traits communs peut permettre d'émettre nombre d'hypothèses qui resteront à confirmer par d'autres méthodes.

Le chant

Il est difficile de rendre compte de la grande diversité des structures temporelles du chant flamenco dans un cadre aussi restreint. Nous réduirons donc cette étude aux chants *a compás* non mesurés, catégorie la plus représentative de l'expression flamenca. Cette catégorie constitue plus une classe esthétique qu'une classe formelle. En effet, certaines classes guitaristiques impliquent, « normalement », des interprétations « plutôt mesurées » (*Tangos*, *Alegrías*, *Fandangos* de Huelva...), d'autres impliquent des interprétations « plutôt non mesurées » (*Seguiriya*, *Soleá*...). Selon le chanteur et les circonstances, la structure temporelle d'un « même » chant peut subir des fluctuations importantes. La version d'un chant réalisée pour la danse (*p'atrás*[11]) aura un caractère plus mesuré que celui d'une version du même chant réalisée en récital (*p'alante*[12]). Certains chanteurs impriment à leurs chants un caractère « plutôt mesuré » (Fosforito, Luis de Córdoba) alors que d'autres sont habituellement plus « anarchiques » (Manolo Caracol). Le *sens du compás*, compris comme une sorte de *swing* propre aux chanteurs flamencos, est d'ailleurs moins lié à la métricité du chant qu'à une gestion judicieuse des décalages et recalages successifs du chant avec le *compás* de la guitare, seul garant de la métricité.

S'il est possible de déceler une (ou plusieurs) structure rythmique de référence pour certains chants *por Tango* ou *por Fandango de Huelva*, cela devient illusoire pour les chants *por Soleá* ou *por Seguiriya*. Le caractère non mesuré est mis en évidence par deux propriétés temporelles : il n'existe que rarement des rapports simples entre durées successives, il n'existe pas non plus de retours périodiques apparents de figures temporelles stables. Ceci entraîne deux difficultés majeures liées à la transcription. L'utilisation de la notation classique fondée sur les rapports simples entre durées n'est pas pertinente et il devient difficile sinon impossible de faire apparaître des périodes temporelles au sens strict du

[11] Contraction de *por detrás* (en arrière) en référence au chanteur qui se situe alors debout *en arrière* de la scène.

[12] Contraction de *por delante* (en avant) en référence au chanteur qui se situe alors assis *sur le devant* de la scène.

terme. Nous avons donc adopté un système original inspiré de la notation neumatique grégorienne. Les notes syllabiques sont représentées par des neumes proches de la notation grégorienne encore utilisée actuellement et les groupes mélismatiques le sont par des neumes inspirés des notations primitives.

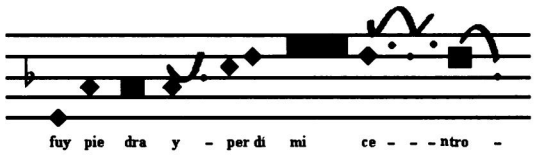


Fig. 21 : Transcription neumatique d'une phrase *por Soleá* du type *de La Serneta*.

Les traits communs à plusieurs versions d'un même type mélodique permettent de définir un schéma mélodico-temporel dont la structure, très lâche, met en évidence une alternance de zones mélodiques stables (qui définissent le type mélodique) et de zones mélodiques propres à chaque chanteur (improvisées ou non), certaines zones étant plus susceptibles d'étirements temporels que d'autres. En remplaçant les transcriptions musicales conventionnelles par des schémas géométriques déformables et en appliquant un certain nombre de règles formelles de réduction qu'il serait trop long de justifier ici, on obtient des schémas mélodiques réduits. Les réductions mélodiques de ce type réalisées sur de nombreux chants d'une même classe guitaristique suffisent à mettre en évidence des oppositions claires entre différents types mélodiques.

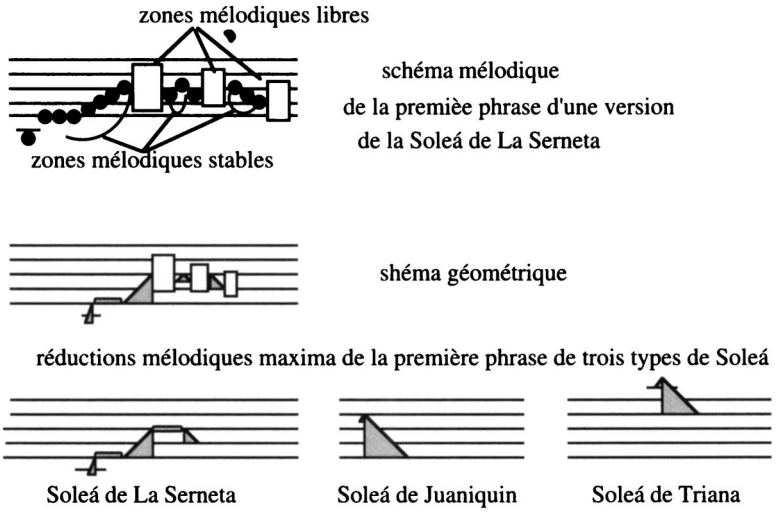


Fig. 22 : Réductions et oppositions de trois types mélodiques *por Soleá*.

Chant, guitare et marge d'improvisation

Le chant flamenco, apparemment très libre, respecte des cadres mélodico-temporels très structurés. La gestion originale de ces cadres permet cependant au chanteur et au guitariste de conserver des marges de liberté assez grandes qui favorisent une grande liberté d'expression. L'absence de pulsation dans le déroulement du chant libère celui-ci des coïncidences temporelles fines avec le *compás* de guitare. La multiplicité des paramètres musicaux qui définissent chaque type de *compás* donne naissance à des formes sonores qui définissent des zones très contrastées. Ces contrastes permettent de se repérer dans le cycle par la reconnaissance de figures sonores parfaitement identifiables. La fin de chaque figure correspond à un temps important du cycle.

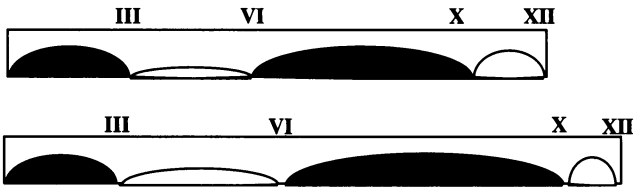


Fig. 23 : Réduction du cycle type *Soleá* en zones contrastées et flexibilité du cycle.

La correspondance pulsation/forme permet une grande flexibilité temporelle, l'apparition d'une pulsation donnée n'étant plus liée à une mesure métronomique, mais à l'identification de la forme correspondante. Chaque cycle de guitare est un cadre de référence flexible à l'intérieur duquel le chant peut se positionner avec une assez grande liberté.

Tout chant est susceptible d'être interprété d'une manière concise, la grille de guitare adoptant alors une structure minimum qui servira de référence à toutes les autres interprétations.

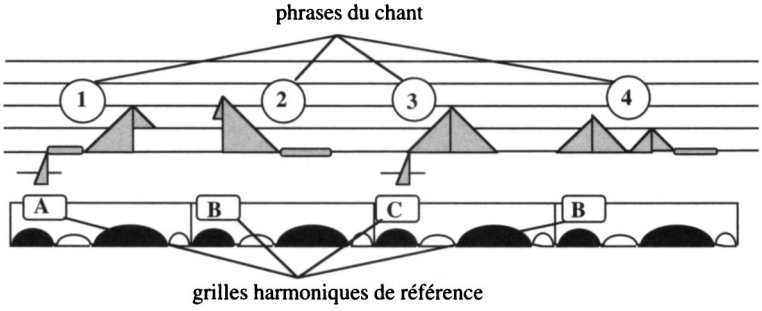


Fig. 24 : Schématisation d'une version concise d'un chant *por Soleá* du type *de La Serneta*.

Cette version concise peut être amplifiée par dilatation et/ou répétition de chaque phrase.

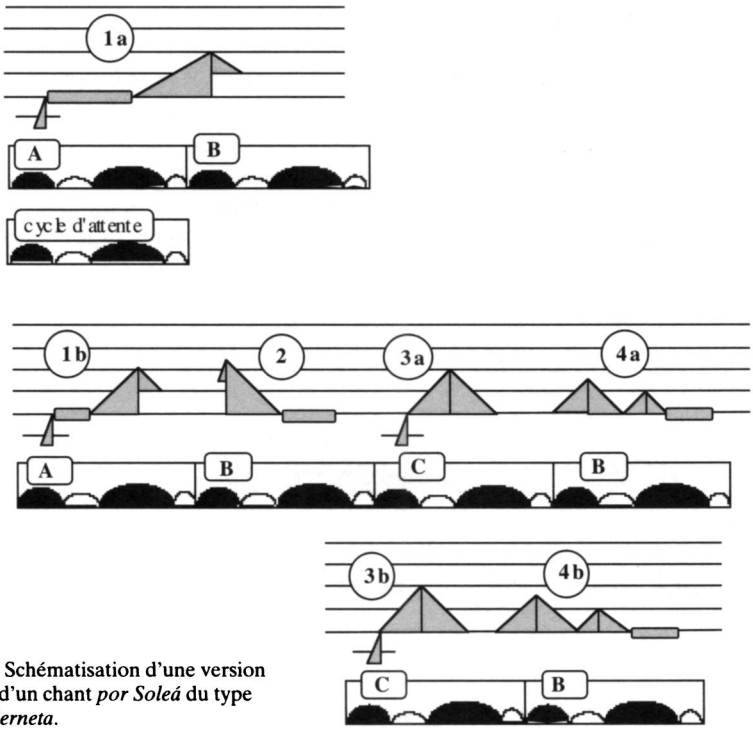


Fig. 25 : Schématisation d'une version dilatée d'un chant *por Soleá* du type *de La Serneta*.

L'accompagnement du chant met en jeu des relations dialectiques constantes entre deux dynamiques contradictoires. Le chant est soumis à la force centrifuge de l'expressivité vocale qui tend à l'éloigner du cadre du *compás*. Le *compás* joue le rôle d'attracteur centripète qui tend à faire coïncider certaines zones mélodiques du chant avec des temps remarquables du *compás*. Cette tension constante entre la liberté expressive du chant et la métrique plus ou moins déformée du *compás* de guitare est une des conditions indispensables pour que puisse surgir le mystérieux *duende*.

Aujourd'hui et demain

Comme on a pu le voir tout au long de cet article, la grande liberté d'expression propre au flamenco est bridée par une structuration des formes encore plus grande. Depuis le concours de Grenade organisé sous l'impulsion de Manuel de Falla en 1922, de nombreuses institutions se sont portées garantes de la pureté du répertoire. La profusion de flamencologues et critiques officiels, membres influents des jurys de multiples concours, ont réussi à enfermer le cri primitif du

chant dans le carcan stérile des formes « traditionnelles ». Seules les structures complexes et trop techniques de la guitare ont pu tromper la vigilance des critiques conservateurs, permettant ainsi une évolution constante depuis Ramón Montoya, Sabicas, Niño Ricardo et tant d'autres jusqu'à nos jours. L'œuvre innovatrice de Paco de Lucía et les enregistrements récents de Vicente Amigo sont là pour démontrer le dynamisme créateur de la guitare flamenca.

Quant au chant, si longtemps paralysé par le respect obligé des formes canoniques, il se trouve de plus en plus confronté aux assauts répétés des guitares virtuoses, du *cajón*[13] de la flûte traversière ou de l'orchestre symphonique. Les *peñas*[14], les festivals d'été et les concours sont les derniers refuges du flamenco traditionnel. Le flamenco classique tend à n'être plus que l'expression figée d'un art qui a perdu sa dynamique créatrice et qui n'en finit plus de se répéter lui-même, de plus en plus paralysé par la peur de sa propre disparition. De nombreux chanteurs enregistrent encore, avec de plus en plus de résistance de la part des éditeurs, les énièmes versions de la *Malagueña de La Trini* ou de la *Soleá de La Serneta.* D'autres, de plus en plus nombreux, suivent les traces de Camarón de La Isla ou d'Enrique Morente, créant des mélodies originales dans un nouvel environnement sonore plus adapté à la culture musicale et aux goûts actuels.

Références

AROM Simha
1985 *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale.* Paris: SELAF.

BLAS VEGA José
1982 *Magna Antología del Cante Flamenco.* Madrid: Hispavox.

BLAS VEGA José et RÍO RUIZ Manuel
1988 *Diccionario enciclopédico ilustrado del Flamenco.* Madrid: Cinterco

CARDINE Dom Eugène.
1970 «Sémiologie grégorienne», *in: Etudes Grégoriennes Tome XI.* Sablé sur Sarthe: Abbaye Saint Pierre de Solesmes

CHAILLEY Jacques
1967 *La musique et le signe.* Lausanne: Editions Rencontre.

DONNIER Philippe
1996 *Flamenco, structures temporelles et improvisation.* Thèse de doctorat. Paris X-Nanterre.

DONNIER Philippe et MERENGUE DE CÓRDOBA R.
1985 *Flamenco, Méthode de guitare.* Paris: Billaudot.
1988 «Le flamenco, ou le temps falsifié». *Analyse musicale* 11: 30-36.

DURING Jean
1987 «Le point de vue du musicien: improvisation et communication», *in: L'improvisation dans les musiques de tradition orale.* Paris: SELAF: 33-44.

[13] Caisse en bois importée de Cuba qui substitue ou accompagne les palmas.

[14] Associations culturelles dédiées à la conservation, la pratique et la promotion du flamenco traditionnel.

GRANDE Felix
1979 *Memorias del Flamenco.* Madrid: Espasa-Calpe.

LEBLON Bernard
1995 *Flamenco.* Paris: Cité de la Musique / Arles: Actes Sud.

MCADAMS S. et Bigan E.
1994 *Penser les sons, psychologie cognitive de l'audition.* Paris: PUF.

MOLINA Ricardo et MAIRENA Antonio
1979 *Mundo y formas del cante flamenco.* Sevilla: Librería Al-Andalus.

QUIÑONES Fernando
1992 *Qu'est-ce que le flamenco ?* Madrid: Cinterco.

ROSSY Hipólito
1966 *Teoría del cante jondo.* Barcelona: Credsa.

RÉSUMÉ

Chant et guitare flamenca respectent des cadres formels relativement stricts malgré une grande liberté apparente. La classification traditionnelle oppose la catégorie des chants a capella (*a palo seco*) et celle des chants accompagnés à la guitare qui comprend les chants *a compás* (mesuré) et *libres* (non mesuré). Le caractère mesuré ou non mesuré se réfère à l'accompagnement de guitare, la plupart des chants flamencos étant non mesurés. Les chants accompagnés à la guitare sont regroupés en classes guitaristiques (*palos*) définies par le type de jeu de la guitare (*toque*). La mise en évidence d'un petit nombre de paramètres permet de formaliser un processus qui engendre des structures simplifiées représentatives des principaux *toques* flamencos. Chaque niveau de l'arbre hiérarchique révèle de nouvelles classes d'équivalences définies par les différents états du paramètre correspondant. L'analyse du chant met à jour les caractéristiques de types mélodiques qui permettent de confirmer ou d'affiner la classification traditionnelle. L'absence de pulsation et la non pertinence des rapports de durées rigoureux conduisent au choix d'un système d'écriture inspiré du grégorien. Toutes les versions d'un même chant ont en commun une série de cellules mélodiques qui se succèdent toujours dans le même ordre, séparées par des zones libres propres à chaque chanteur. Un système de réduction conduit à des représentations schématiques qui permettent d'opposer simplement les différents types mélodiques d'une même classe guitaristique. L'étude de l'accompagnement du chant met en évidence les marges de liberté des chants non mesurés au sein du cadre flexible des cycles de l'accompagnement de guitare.

ABSTRACT

Flamenco : temporel structures. *Flamenco song and guitar adheres to a relatively strict framework in spite of great apparent freedom. The traditional classification sets songs «a capella» (a palo seco) against songs with guitar accompaniment which include a compas (measured) and libres (unmeasured).The measured or unmeasured character relates to the guitar, most Flamenco songs being unmeasured. Songs with guitar accompaniment are grouped into guitar classifications (palos), defined by the style of guitar playing (toque). Highlighting a small number of parameters, allows for the formalising of a process which engenders simplified structures representative of the main Flamenco toques. Each hierarchic level reveals new classes of equivalence defined by the different states of the corresponding parameter. Analysis of the song brings to light characteristics of a melodic type which makes conformation or refinement of the traditional classification possible. The absence of beat and the irrelevance of regular length relationships, readily leads one to a song writing system of Gregorian inspiration. All versions of the same song have in common a series of melodic 'cells' which systemically follow each other in the same order, separated by 'free' areas unique to each and every singer. A reduction system leads to schematic representation which makes possible simple differentiation of different melodies within the same 'class' of guitar work. Study of song accompaniment brings to the fore the degree of freedom open to unmeasured songs within a flexible framework of guitar accompaniment cycles.*

LA SAMBA[1] À RIO DE JANEIRO et le paradigme de l'Estácio

Carlos Sandroni

Les deux sambas

Les chercheurs qui se sont occupés de l'histoire de la samba à Rio de Janeiro y ont remarqué l'existence de deux styles successifs. Le premier correspondrait à la période qui va de 1917 (l'année du succès de *Pelo telefone*, jalon initial du genre[2]) jusqu'à la fin des années 1920 environ ; le second se serait établi vers le début des annés 1930, le moment donc où la samba contemporaine aurait trouvé, à quelques retouches près, sa version définitive.

Les principaux *sambistas* associés à la samba « ancien style » sont Sinhô (José Batista da Silva, 1888-1930), connu dans les années 1920 comme « le Roi de la samba », Donga (Ernesto dos Santos, 1889-1974), l'auteur de *Pelo telefone*, et João da Baiana (João Machado Guedes, 1887-1974). Les deux derniers étaient des fils de Bahianaises, et tous les trois furent, dans leur jeunesse, des habitués des fêtes musicales organisées par une autre vieille Bahianaise éminente, *Tia* (« tante ») Ciata. C'est pourquoi le style de leurs sambas fut associé à la maison de celle-ci et à son quartier, la Cidade Nova.

Les *sambistas* identifiés à la samba « nouveau style » étaient en revanche presque tous originaires du quartier de l'Estácio de Sá à Rio. Le plus connu d'entre eux s'appelait Ismael Silva (1905-1978) et, parmi les autres, on peut mentionner Bide (Alcebíades Barcelos, 1902-1975), Nilton Bastos (1899-1931) et Brancura (Sílvio Fernandes, 1908-1935).

Dans la littérature spécialisée, il n'y a aucune description détaillée des caractéristiques musicales des deux styles ; pour les Brésiliens, la différence se reconnaît « à l'oreille ». Comme l'écrit le journaliste Sérgio Cabral : « C'est facile : il suffit de comparer un vieil enregistrement d'une samba de Sinhô (ou même *Pelo telefone*) avec un autre de n'importe quelle samba composée par les musiciens de l'Estácio de Sá pour établir la différence entre les deux formes de samba » (Cabral 1974 : 21). « Il suffit de comparer », c'est-à-dire qu'il suffit d'entendre un enregistrement après l'autre : la différence saute aux yeux (ou aux oreilles), sans qu'aucun commentaire verbal soit nécessaire.

---

[1] En portugais, le mot « samba » appartient au genre masculin. Nous avons hésité longtemps sur le fait de l'écrire au féminin. Nous aimerions pouvoir dire, en français, « le samba » : cela nous semble plus proche du sens que ce mot a pour les Brésiliens. Mais nous avons considéré que, si le mot « samba » appartient désormais à la langue française aussi, c'est aux francophones et non à nous de décider du genre qu'ils veulent lui attribuer.

[2] Les références des enregistrements des sambas citées se trouvent à la fin de l'article.

Le témoignage peut-être le plus important à ce sujet a été recueilli par le même Cabral qui, dans un entretien, confronta deux compositeurs considérés comme représentatifs respectivement du style en vigueur jusqu'à la fin des années 1920 et de celui qui s'imposa à partir des années 1930: Donga et Ismael Silva. Cabral leur posa la même question: «qu'est-ce que la samba?» Donga répondit avec l'exemple de *Pelo telefone* et Ismael répliqua: «Ceci est un *maxixe*». Pour lui, *Se você jurar* (composée par lui-même et Nilton Bastos en 1931) serait une véritable samba. Mais Donga divergea aussi: «Ceci n'est pas une samba, c'est une marche» (Cabral 1974: 21-2)[3].

La plupart des critiques donnèrent raison à Ismael Silva. Si nous ne connaissons aucun commentateur qui mette en cause l'appartenance de *Se você jurar* au genre samba, ce n'est pas le cas avec *Pelo telefone*. Máximo et Didier n'hésitent pas à l'appeler samba *maxixée* (1990: 118). Pour Silva et Oliveira Filho, aussi, les sambas en style ancien, plutôt que *maxixées*, seraient tout simplement des *maxixes*. Le responsable de cette confusion serait Donga, qui aurait abusivement qualifié *Pelo telefone* de samba. En raison du succès obtenu par cette composition, «le mot samba, qui jusqu'alors était utilisé en synonymie presque parfaite avec tango et *maxixe*, a vu son sens se préciser, en se substituant dans la pratique aux deux autres. Les sambas de Sinhô sont donc en réalité des *maxixes* « (Silva et Oliveira Filho 1989: 45). Alvarenga pense la même chose car, pour elle, «non seulement *Pelo telefone*, mais tous les autres morceaux de Sinhô, le premier grand créateur de Sambas, ne se distinguent pas réellement du *Maxixe* chanté» (Alvarenga 1982: 343).

Or le *maxixe* est un genre de musique à danser créé à Rio vers 1880. L'accompagnement de la samba ancien style était, comme celui des vieux *maxixes*, basé sur des figures rythmiques très communes dans la musique de danse sud-américaine du XIX[e] siècle. Il s'agit notamment de ce que le grand musicologue brésilien Mário de Andrade a appelé «syncope caractéristique» et que les Cubains ont appelé *tresillo:*

Ex.1

A partir de 1930, l'accompagnement des sambas a abandonné de telles formules rythmiques. Elles ont été remplacées par la *batucada*, c'est-à-dire la polyrythmie assurée par un ensemble d'instruments, dont le *surdo*, la *cuíca* et le *tamborim*.

Le *tamborim* est un petit tambour sur cadre frappé à l'aide d'une baguette. Le son qu'il produit est bref, sec et précis; il se distingue dans la samba par une attaque très nette, ce qui facilite sa notation rythmique par les moyens conventionnels.

---

[3] Le passage devint classique, étant cité entre autres par Soares (1985: 94), Matos (1982: 40), Tinhorão (1990: 232), Moura (1983: 123-4) et (Cáurio 1988: 129).

Cet instrument étant associé à un groupe de figures rythmiques particulièrement importantes pour la définition du nouveau style, nous avons créé le concept du «paradigme de l'Estácio» afin de cerner les propriétés formelles de ce groupe.

Le paradigme de l'Estácio

Les rythmes constituant le paradigme de l'Estácio ont déjà été décrits par quelques auteurs. L'ethnomusicologue zaïrois Kazadi-wa Mukuna se réfère, dans son ouvrage sur les éléments bantous dans la musique populaire brésilienne, à un certain «cycle rythmique» (auquel il ne donne pas de nom particulier) qui serait présent dans la samba et qui «n'a pas été discuté par les chercheurs» (Mukuna s.d.: 82-83)[4]:

Ex. 2

Ce cycle relativement nouveau est opposé selon lui à la «syncope caractéristique», qui serait aussi présente dans la samba, mais en tant qu'héritage du *lundu*[5] (idem: 80-81). Mukuna donne une variation de ce rythme:

Ex. 3

Aussi bien la «syncope caractéristique» que ce cycle et sa variante se retrouvent, selon Mukuna, dans la musique de quelques régions du Zaïre.

Mukuna poursuit en affirmant que, «de ces deux rythmes de samba, à savoir, celui hérité du *lundu* et le [nouveau] cycle, ce dernier peut être considéré comme le rythme de samba le plus représentatif» (*ibid.*: 82). Et plus loin il parle de «Rio de Janeiro, où la division du cycle rythmique en seize pulsations [à savoir, la figure rythmique en question] serait introduite dans la samba, caractérisant ainsi la samba '*carioca*', c'est-à-dire 'de Rio de Janeiro'» (*ibid.*: 205). Or la «syncope caractéristique» était la formule d'accompagnement préférée de la samba ancien style. Si les auteurs cités plus haut assimilaient ce dernier au *maxixe*, Mukuna préfère l'associer au *lundu*, ce qui n'est pas étonnant car l'historiographie de la musique brésilienne a très souvent fait dériver le

[4] Dans les deux exemples suivants, nous avons divisé par deux les valeurs rythmiques employées dans l'ouvrage de Mukuna. Là où nous écrivons «croche, croche, double croche, etc.», il avait donc écrit «noire, noire, croche, etc.». Nous avons voulu, par ce petit changement, faciliter la comparaison avec les exemples d'autres auteurs cités plus loin.

[5] Le *lundu* est un genre de chanson d'inspiration afro-brésilienne très répandu au Brésil au XIX[e] siècle.

premier du second. En outre, si Mukuna considère le « nouveau » cycle comme étant à la fois le plus représentatif et celui de la samba *carioca*, c'est bien parce qu'il voit son association au style dominant à Rio depuis les années 30.

Enfin, Mukuna affirme que le nouveau cycle « est fréquemment donné par le *tamborim* dans l'orchestration de la percussion » (*ibid.*: 82). L'association au *tamborim* est renforcée par Araújo, qui donne un exemple similaire à celui de Mukuna et appelle celui-ci *tamborim cycle* ou *tamborim pattern* (Araújo 1992: 146-147):

Ex. 4

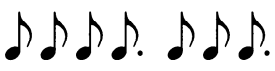
Kubik, quant à lui, écrit: « Quiconque d'un peu familiarisé avec la samba brésilienne de rue, telle qu'elle peut être vue à Rio de Janeiro à l'époque du carnaval [...] doit connaître une formule rythmique très caractéristique qui en est un des traits les plus constants. Elle peut être jouée sur différents instruments, par exemple sur un tambour aigu [c'est-à-dire le *tamborim*] [...] ou même sur une guitare. Il s'agit d'un élément central, dans lequel tous les autres musiciens, chanteurs et danseurs trouvent un point pivot pour leur orientation » (Kubik 1979: 13)[6].

Plus loin il transcrit, selon sa propre méthode, deux versions de cette figure rythmique, qu'il affirme par ailleurs être caractéristique aussi de certaines régions de l'Angola et du Zaïre:

16 x . x . x . xx . x . x . xx .
et
16 x . x . x . x . . x . x . x . .

Le chiffre au début de la ligne indique le fait que le cycle complet présente seize pulsations. Kubik note par des « x » les pulsations où se trouvent des frappes, et par des points celles où il n'y en a pas. A titre de comparaison, ces deux exemples peuvent être transcrits en notation conventionnelle[7]:

Ex. 5



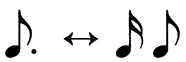
Ex. 6

[6] « Anyone familiar with Brazilian street samba, as it can be seen at Carnival time in Rio de Janeiro [...] might be conscious of a characteristic percussive pattern wich permeats this music as a most persistant trait. It can be played on various instruments, for instance on a high pitched drum [...], or even on a guitar. It is a focal element in which all other instrumentalists, the singers and dancers find a pivot point for their orientation. »

[7] La notation de Kubik ne fait pas de différence entre des « silences » et des « prolongations du son », puisque les deux valeurs y sont exprimées par des points. En effet, cette différence n'est pas pertinente en ce qui concerne les phénomènes rythmiques en question. Nous aurions donc pu transcrire « x.. » par une croche pointée ou par une double croche suivie d'un demi-soupir. Nous avons choisi la première possibilité pour des raisons de simplicité graphique.

Le compositeur Ismael Silva et un groupe de chanteuses.

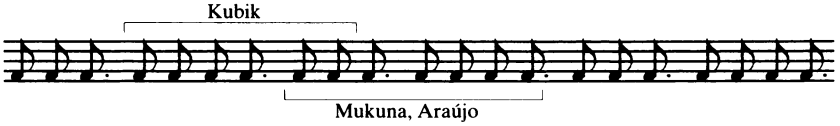
Kubik n'hésite pas à considérer comme équivalentes les deux figures ci-dessous, tout comme, à sa manière, l'avait fait Mukuna plus haut:



Ex. 7

De notre côté, nous pouvons confirmer la validité culturelle de cette équivalence. En effet, dans les performances de samba *carioca*, les musiciens utilisent indifféremment les deux versions, parfois même au cours du même morceau.

Kubik rejoint aussi Mukuna dans sa valorisation de ladite figure parmi les rythmes de la samba *carioca*, quand il dit qu'elle y joue le rôle d'un point pivot pour l'orientation des participants. Par contre il s'oppose à Mukuna et à Araújo sur un point important, qui concerne le découpage formel du rythme en question. Nous sommes en effet en présence de deux façons inversées d'écrire un même rythme répétitif:



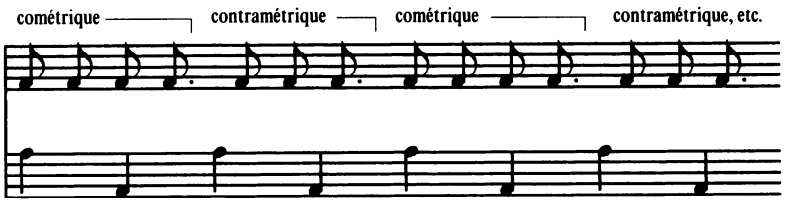
Ex. 8

Ici, le rythme en question est constitué de deux moitiés inégales, séparées par des croches pointées. D'un côté, trois croches + une croche pointée (ou neuf doubles croches); de l'autre, deux croches + une croche pointée (ou encore sept doubles croches). La question qui, en l'ocurrence, oppose les chercheurs cités est donc: par quel côté commencer? Doit-on écrire 7 + 9, ou 9 + 7 ?

Question hors de propos, dira-t-on, puisqu'il s'agit d'un rythme répétitif, donc circulaire. Le serpent se mord la queue: l'idée d'y chercher un début n'aurait ni queue ni tête.

Mais la question est plutôt mal posée, car le rythme du *tamborim* ne peut pas être envisagé de façon isolée. Il faut tenir compte aussi, en particulier, de ce que fait le *surdo*, un tambour grave que le musicien porte en bandoulière et frappe au moyen d'une mailloche. Sa figure rythmique de base peut s'écrire sous la forme de deux noires jouées sur les temps. La première est jouée *piano*, avec la main gauche empêchant la peau de vibrer, ce qui produit un son court et relativement aigu. La seconde est jouée *forte*, en laissant la peau vibrer librement, ce qui produit un son plus long et grave. Le contraste d'intensité entre les deux noires du *surdo* peut aller jusqu'à la suppression complète de la première.

Le musicien qui tient le *tamborim* joue donc des valeurs binaires (représentées par les croches) et des valeurs ternaires (représentées par les croches pointées). Celui qui tient le *surdo* ne joue en revanche que des valeurs de type binaire (les noires). Il s'ensuit que chaque valeur ternaire jouée au *tamborim* produit un décalage par rapport au *surdo*. Si les premières croches du *tamborim* sont jouées – pour employer l'expression de Kolinski (1960 et 1973) – de façon cométrique, celles qui succèdent à la première croche pointée seront contramétriques, celles qui suivent la deuxième croche pointée seront à nouveau cométriques et ainsi de suite. (C'est pourquoi nous avons parlé de polyrythmie à propos de la *batucada:* il n'est pas possible de déduire, par division, le rythme du *tamborim* de celui du *surdo*.)

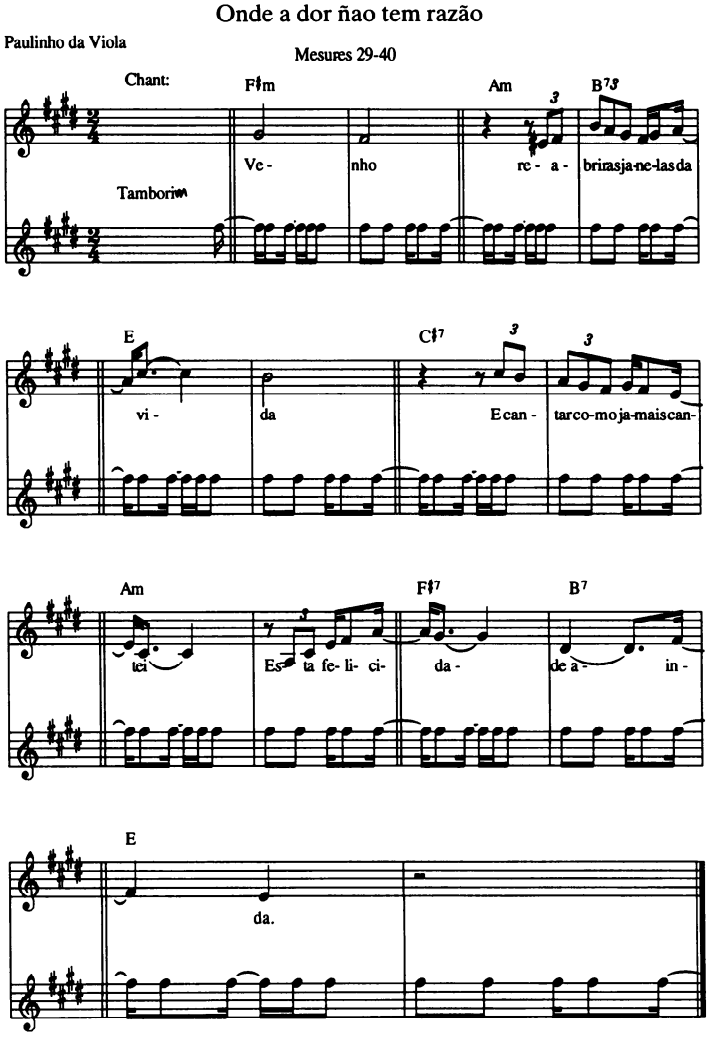


Ex. 9

Du coup, il n'y a plus de circularité dans la figure jouée au *tamborim:* il faut choisir entre, d'un côté, un sept cométrique et un neuf contramétrique, et, de l'autre, un neuf cométrique et un sept contramétrique.

Les percussionnistes de samba à Rio choisissent les deux versions, c'est-à-dire qu'ils peuvent jouer l'une comme l'autre dans différentes sambas ou même au cours du même morceau.

Cependant, que l'on choisisse l'une ou l'autre des versions dans un cas particulier, l'ensemble *tamborim / surdo* repose la question de la circularité à un autre niveau. En effet, les deux parties inégales du rythme de *tamborim* possèdent toujours, l'une, un début cométrique, et l'autre un début contramétrique. Mukuna, Araújo et Kubik ont considéré qu'il fallait mettre le côté cométrique au début ; du moins ont-ils écrit ce rythme d'une façon qui rend cela implicite. Ce choix correspond parfaitement au penchant cométrisant de l'oreille et de l'écriture occidentales, mais pas forcémentà la réalité.

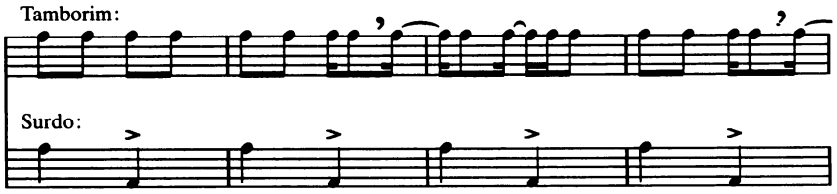


Ex. 10

Il se pourrait bien que, pour les musiciens concernés, la façon de caler l'ensemble *tamborim / surdo* par rapport aux autres éléments de la samba ne soit pas arbitraire. Parmi ces éléments, il y a en particulier le rythme harmonique de l'accompagnement des guitares et *cavaquinhos* et les paroles des sambas, dont il arrive souvent que le rapport au temps ne soit pas circulaire, mais linéaire.

Dans l'exemple d'une samba de Paulinho da Viola, *Onde a dor não tem razão*[8], les syllabes toniques sur lesquelles la phrase musicale s'appuie («Venho/Reabrir as janelas da vida/E cantar como jamais cantei/Esta felicidade ainda»), comme les changements harmoniques principaux, arrivent toujours dans les mesures où le début est contramétrique. Ce modèle se répète invariablement dans toutes les sambas postérieures à 1935 environ, où la figure rythmique en question apparaît.

D'autre part, dans les enregistrements de samba où tous les instruments de la *batucada* attaquent dès la première mesure, le contraste entre *tamborim* et *surdo* commence seulement à partir de la fin de la deuxième mesure, comme cela se voit dans les quatre premières mesures de la même samba, *Onde a dor não tem razão*:



Ex. 11

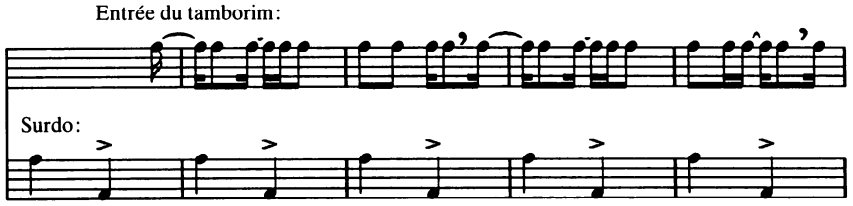
Dans le premier cycle de deux mesures de cet enregistrement, les deux mesures du *tamborim* possèdent un début cométrique. Dans le deuxième cycle de deux mesures – et du reste dans tous les cycles de deux mesures qui suivent – la première mesure possède en revanche un début contramétrique, et la deuxième un début cométrique. Cet exemple n'est en aucune manière exceptionnel: au contraire, il représente la règle au début d'une samba, en s'appliquant non seulement au cas du *tamborim*, mais aussi à tous les instruments de la samba qui se caractérisent par l'emploi de rythmes du même type, comme le *cavaquinho* et la guitare.

Cela semble indiquer que, le début de la *batucada* étant un point particulièrement sensible du point de vue de la coordination rythmique, le contraste entre les rythmes du *tamborim* et du *surdo* serait dans ce cas particulièrement perturbateur pour les musiciens. Si, cependant, le véritable point initial de la figure rythmique du *tamborim* était cométrique, comme le laissent supposer les exemples de Mukuna, Kubik et Araújo, la différence entre le premier cycle de deux mesures et tous les cycles suivants n'existerait pas car, dans ce cas, le même début

[8] Nous avons adopté dans cette transcription la convention pratiquée dans la musique populaire brésilienne depuis *Pelo telefone*, qui fait écrire les sambas en mesure 2/4. Le rythme du *tamborim*, par conséquent, ne complète son cycle qu'au bout de deux mesures.

cométrique serait répété tout au long du morceau. En vérité, la version qui présente un début cométrique est une formule de démarrage.

Une autre preuve de cela est que, quand le *surdo* démarre tout seul et que la figure du *tamborim* vient par la suite s'installer sur un fond métrique déjà clairement établi, elle commence de manière «normale», à savoir, en l'ocurrence, de manière contramétrique. Cela peut s'entendre, par exemple, dans l'extrait du programme de radio «Aquarelas do Brasil», réalisé par Almirante à la Radio Nationale (Rio de Janeiro) le 4 mai 1945, ayant pour thème les Ecoles de Samba[9]. À un moment du programme, les instruments de la *batucada* sont présentés un à un: dans l'ordre *surdo*, *tamborim*, *pandeiro* et *cuíca*. Le *tamborim* démarre après le *surdo*, et il démarre de manière contramétrique:



Ex. 12

Encore une fois, il ne s'agit pas d'un exemple isolé, mais d'une façon de faire très courante dans les performances de samba à Rio de Janeiro.

L'imparité rythmique

Comment définir ce type de formule rythmique trouvée dans la samba *carioca* ? Il faut tout d'abord remarquer que des formules de ce type ont été trouvées à maintes reprises dans la musique africaine. Pour s'y référer, Jones (1959: 8) a utilisé l'expression «rythmes additifs», adoptée également par Nketia (1975: 131). Arom a fait la critique de cette expression; pour la remplacer, il a proposé celle d'«imparité rythmique» (1985: 429-31), qui est définie dans son ouvrage par la formule

$$2n = (n+1) + (n-1),$$

où «n» est un chiffre pair égal ou plus grand que 4. Dans le cas présent, le cycle rythmique complet (2n) comporte seize doubles croches, d'où s'ensuit que

$$16 = (8+1) + (8-1).$$

Il s'agit donc d'une façon d'organiser le rythme où le cycle rythmique, bien que pair, est divisé en deux moitiés inégales, impaires. À la place de 8+8, 9+7. Le 9 et le 7, à leur tour, sont subdivisés en groupes de 2 et de 3 – les croches et doubles-croches, si l'on veut, de notre rythme de *tamborim*.

---

[9] Sur le programme «Aquarelas do Brasil» voir Cabral (1990: 231).

Cette formule est cependant insuffisante pour arriver à une distribution de croches et doubles-croches comme celle du rythme du *tamborim*. En effet, elle ne tient pas compte de l'agencement des groupes de 2 et 3 à l'intérieur de chaque partie. En appliquant la seule formule d'Arom, on pourrait arriver à des rythmes comme: 9+7 = (3+3+3)+(3+2+2), qui n'ont rien à voir avec la samba *carioca*.

Pour être applicable ici, la formule doit, à un premier niveau, remplir une condition: la quantité de groupes de 3 doit toujours être égale à 2. La quantité de groupes de 2 sera, par conséquent, égale à n-3.

Si 2n est égal à 16, on obtient donc deux groupes de 3 et cinq groupes de 2, ce qui donne trois types de formules, selon la façon dont les groupes de 3 sont interpolés au milieu des groupes de 2:

a) **3 3** 2 2 2 2 2 **3 3** 2 2 2 2 2...
b) **3** 2 **3** 2 2 2 2 **3** 2 **3** 2 2 2 2...
c) **3** 2 2 **3** 2 2 2 **3** 2 2 **3** 2 2 2...

Ces formules sont envisagées pour l'instant comme circulaires: elles n'ont pas encore un point d'entrée défini. Le 3 du début ne doit donc pas être conçu comme un vrai début, mais comme le produit d'un découpage arbitraire, imposé par l'écriture linéaire.

Comment ces trois formules s'appliquent-elles dans la pratique d'un musicien de samba *carioca*? En fait, la formule «a» n'y rentre pas: elle n'est jamais employée en *ostinato* dans les *batucadas* de samba. La formule «b» est présente dans certains enregistrements de samba «nouveau style» du début des années 1930, mais elle n'est plus pratiquée aujourd'hui. Quant à la formule «c», finalement, elle est employée aujourd'hui dans la plupart des *ostinati* de *tamborim*, *cavaquinho* et guitare de la samba à Rio de Janeiro. La formule 2n=(n+1)+(n-1) peut donc être remplacée dans le cas de la samba *carioca* , avec plus de précision, par

$$2n = 3 + (n-2) + 3 + (n-4)$$

Il s'agit, bien entendu, d'une formule qui ne s'applique pas seulement à la samba *carioca*, mais à beaucoup d'autres rythmes afro-américains et africains, comme le 3-3-2, qu'on rencontre dans la *capoeira* bahianaise et en Afrique par exemple dans la danse *sovu* (Jones 1959: 114), et le 3-2-3-2-2 trouvé dans le *candomblé* bahianais et partout en Afrique (Jones 1959: 213)[10].

Mais pour comprendre exactement ce que font les joueurs de *tamborim* dans la samba *carioca*, il faut aller un peu plus loin. La formule «c» était envisagée plus haut comme circulaire. Si, par contre, elle est intégrée à une performance réelle de samba, un point d'entrée par rapport à l'ensemble doit être choisi. Il y a donc, dans une première approche, sept possibilités, puisque le cycle complet comporte autant d'articulations:

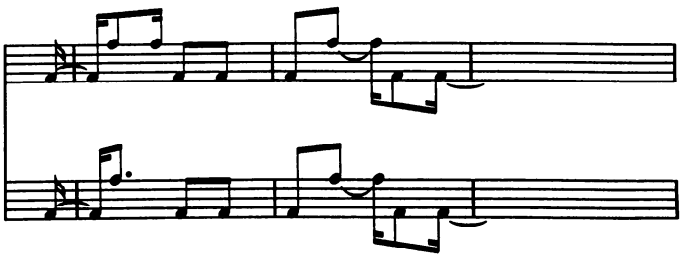
[10] Tous ces rythmes sont cités par Arom (1985: 430), qui les a, lui aussi, trouvés en Centrafrique. En fait, il dresse la liste des possibilités prévues par la formule 2n=3+(n-2)+3+(n-4), sans cependant énoncer cette dernière.

1) 2 2 2 3 2 2 3
2) 2 2 3 2 2 3 2
3) 2 3 2 2 3 2 2
4) 3 2 2 3 2 2 2
5) 2 2 3 2 2 2 3
6) 2 3 2 2 2 3 2
7) 3 2 2 2 3 2 2

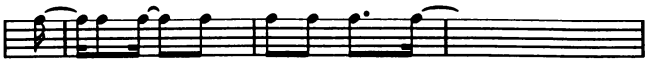
Chacun des rythmes considérés peut cependant être calé de façon cométrique ou contramétrique. Les cinq groupes qui commencent par 2 donnent ainsi lieu à dix possibilités, cinq cométriques et cinq contramétriques. Les deux groupes qui commencent par 3 donnent lieu à six possibilités, deux cométriques et quatre contramétriques.

Or, parmi toutes ces possibilités, les musiciens de samba à Rio ne choisissent que les cinq qui commencent par 2 de façon contramétrique. En effet, dans la deuxième partie de cet article, les variantes 1 et 5, qui commencent par 2, ont déjà été citées: la première choisie par Kubik, et la deuxième par Mukuna et Araújo. Par ailleurs, il a été montré que leur début devait être calé par rapport à l'ensemble de façon contramétrique, ce que les auteurs cités n'avaient pas précisé.

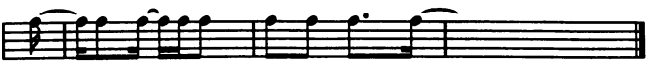
Il est en outre clair que ces deux variantes font partie d'un groupe formel qui en comporte trois autres, les cinq étant employées dans les performances de samba par les joueurs de *tamborim*, de *cuíca*, de *cavaquinho* (voir les exemples ci-dessous), de guitare et, comme on verra par la suite, même par les chanteurs.



Ex. 13: Variations de la *cuíca* dans l'enregistrement de la samba *O bem e o mal* par Nelson Cavaquinho.



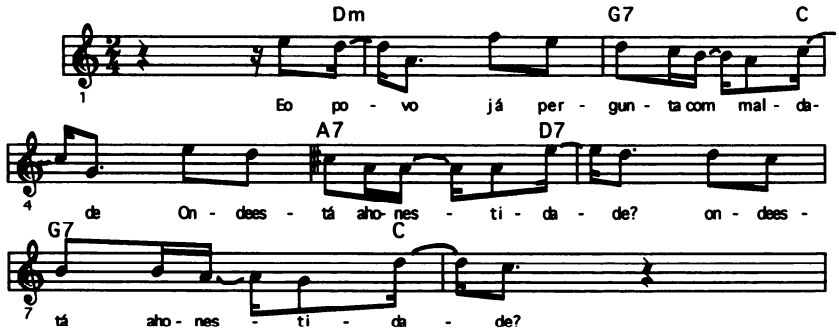
Ex. 14: Formule jouée par le *cavaquinho* dans l'enregistrement de la samba *Rosa de Ouro* par l'ensemble «A voz do morro».



Ex. 15: Bouteille frappée dans l'enregistrement de la samba *Duas horas da manhã* par Paulinho da Viola.

Arranjei um *fraseado*[11] : le chant et la *batucada*

Si, comme le prétendent la plupart des chercheurs, c'est à l'Estácio qu'eut lieu la création de la samba moderne, il est légitime de supposer que les enregistrements de ce groupe à son époque de gloire devraient présenter des traits des figures rythmiques étudiées ci-dessus. Or, quand nous avons commencé à écouter les sambas d'Ismael Silva et ses amis dans les enregistrements de la période 1927-1933, nous n'avons pas, dans un premier temps, trouvé de tels traits. Ceci est dû, d'une part, à l'absence d'instruments de la *batucada* dans la plupart de ces enregistrements, où l'accompagnement était assuré par un orchestre. D'autre part, il est difficile de percevoir, dans ces enregistrements, le *cavaquinho*, la guitare ou le piano, instruments qui auraient permis d'identifier la modalité rythmique de l'accompagnement (la *batida*, en jargon *carioca*).



Ex. 16: *Onde está a honestidade?*

Cependant, ce qui est apparu dans un premier temps comme un handicap s'est transformé en une source de révélations insoupçonnées. En effet, à l'écoute de ces enregistrements, malgré le flou émanant de la section rythmique, la sensation d'écouter une samba de nouveau style était parfaitement réelle. La curiosité aidant, nous avons entrepris de transcrire les mélodies de ces sambas et avons constaté qu'elles étaient construites pour ainsi dire dans le moule rythmique du paradigme de l'Estácio. En d'autres termes, les syllabes de la mélodie étaient articulées, non sur les points préférentiels d'une mesure à 2/4, mais sur ceux prévus par les formules rythmiques que nous avons décrites. Ainsi, le rythme contenu dans les phrases mélodiques suggère celui de la *batucada* et, autant qu'elle, contribue à caractériser le nouveau style.

Il est connu que les chanteurs populaires influencés par la culture afro-brésilienne ont une forte tendance à chanter en articulant les syllabes (ou une bonne partie d'entre elles) en dehors des points d'appui cométriques prévus par la

[11] C'est le titre d'une samba de Noel Rosa (1933), qui peut approximativement être traduit par: «J'ai trouvé une belle suite de phrases», de phrases verbales et, par extension, musicales.

théorie occidentale de la mesure[12]. Mais il n'y a, dans la littérature sur la samba, aucune allusion à un «système» d'organisation de cette contramétricité. Brasílio Itiberê affirme même que «ce que l'on rencontre dans le chant populaire [brésilien] est la variété multiple d'une rythmique libre, spontanée, qui sort comme elle sort» (Itiberê 1946: 115). Or, en étudiant la période 1927-1933, nous avons constaté au contraire, et non sans surprise, l'existence d'un grand nombre de sambas dont les mélodies ont tendance à s'organiser rythmiquement de manière déterminée et non aléatoire. Non seulement elles ont tendance à contrarier la hiérarchie métrique des mesures à 2/4, dans lesquelles elles sont généralement écrites, mais cette contramétricité se produit toujours aux mêmes points d'une période donnée, donc de manière systématique et cyclique.

Cette idée d'une correspondance entre une formule rythmique d'accompagnement et l'articulation rythmique du chant nous a été suggérée tout d'abord par Alejo Carpentier quand, à propos du rythme de *claves* dans la musique cubaine, il affirma que: «c'est le seul qui peut toujours s'adapter, sans variations, à tous les types de mélodies cubaines, et qui peut donc être considéré comme une sorte de constante scansionnelle» (Carpentier 1979: 55-6)[13]. Ainsi, de la même manière que les mélodies cubaines seraient construites dans le moule du rythme donné par la *clave*, les mélodies de certaines sambas seraient construites dans celui du rythme du *tamborim*.

La même idée apparaît dans l'ouvrage de Mukuna, qui associe le rythme du *tamborim* au concept de *time line* introduit par N'Ketia, et qui serait «un point de référence constant pour la construction de la structure de la phrase d'une chanson, ainsi que pour l'organisation métrique linéaire de la phrase». Une telle observation serait, selon Mukuna, pleinement justifiée dans les sambas, où «ce modèle se combine très bien avec les divisions des phrases dans les lignes mélodiques. Pour chaque segment mélodique il y a un cycle rythmique complet» (Mukuna s.d.: 83)[14]. Notre observation a montré que le cycle rythmique s'adapte à la mélodie, non seulement par sa dimension (comme le dit Mukuna), mais aussi par son découpage interne: les articulations rythmiques de la mélodie des sambas en question «tombent» sur les points prévus par la logique de l'imparité rythmique.

Cette affirmation ne se prétend pas valable pour l'ensemble de la samba *carioca*, d'autant moins pour les sambas pratiquées dans d'autres régions du pays. Notre recherche a été exhaustive seulement en ce qui concerne les enregistrements commerciaux de samba faits à Rio de Janeiro entre 1927 et 1933 par le

---

[12] Voir par exemple Waddey (1981: 256), et Itiberê (1946: 315). Waterman (1967) discute la même question, du point de vue de la musique afro-américaine en général.

[13] «Es el único que puede ajustarse siempre, sin variantes, a todos los tipos de melodías cubanas, constituyendo, por lo tanto, una espécie de constante escansionál». Carpentier, de son côté, s'inspire du musicologue cubain Emilio Grenet.

[14] Mukuna renvoie à deux exemples musicaux, donnés aux pages 85-87 de son livre, où le cycle rythmique en question est écrit en 16/8, et la mélodie en 2/4. Cela implique qu'un cycle rythmique du *tamborim* correspond à quatre mesures du chant. Or, notre observation a montré que la proportion est de deux à un, et non de quatre à un, ce qui nous amène à considérer avec réserve ces transcriptions de Mukuna.

chanteur Francisco Alves, dont le rôle dans la diffusion des compositions de l'Estácio a été décisif. Dans ce corpus, nous avons constaté que les mélodies dont l'articulation rythmique a tendance à s'identifier au nouveau paradigme sont, et ce n'est pas un hasard, surtout celles d'Ismael Silva et de ses proches (en particulier Noel Rosa).

Pour conclure, nous avons choisi un exemple particulièrement frappant du rapport entre l'articulation rythmique de la mélodie et le paradigme de l'Estácio: le refrain de la samba *Onde está a honestidade?*, composée par Noel Rosa en 1933. Mais on pourrait en citer beaucoup d'autres, comme *A malandragem* (Bide-Alves 1928), *Se você jurar* (Silva-Bastos-Alves 1931), *Nem assim* (Gradim 1931) etc. Par ailleurs, une observation non systématique a montré l'existence du même rapport dans beaucoup de sambas bien plus récentes, même s'il n'est pas aussi évident que dans les cas cités. Il se pourrait bien qu'à partir de 1933, la présence croissante de *tamborins*, *cuícas* et *surdos* dans les studios d'enregistrement ait liberé les compositeurs et chanteurs du besoin de faire appel à la mélodie pour réitérer le paradigme de l'Estácio, que nous considérons comme un véritable marqueur d'identité du nouveau style de samba.

Références

ALVARENGA Oneyda
1982 [1946] *Música popular brasileira*. São Paulo: Duas Cidades.

ARAÚJO Samuel
1992 *Acoustic labour in the timing of everyday life*. Urbana: University of Illinois [Thèse de doctorat en ethnomusicologie].

AROM Simha
1985 *Polyphonies et polyrythmies de Centrafrique*. Paris: SELAF.

CABRAL Sérgio
1974 *As Escolas de Samba: o quê, como, quem, quando, onde e porquê*. Rio de Janeiro: Fontana.
1990 *No tempo de Almirante*. Rio de Janeiro: Francisco Alves.

CARPENTIER Alejo
1979 *La música en Cuba*. La Havane: Letras Cubanas.

CÁURIO Rita (éd)
1988 *Brasil musical*. Rio de Janeiro: Art Bureau.

ITIBERÊ Brasílio
1946 «Ernesto Nazaré na música brasileira». *Boletim latino americano de música*, VI/1, 309-21.

JONES A. M.
1959 *Studies in African music*. London: Oxford University Press.

KOLINSKI Mieczyslaw
1960 «Review of *Studies in African music* by A.M. Jones». *The Musical Quarterly*, XLVI/1, 105-110.
1973 «A cross-cultural approach to rhythmic patterns». *Ethnomusicology*, XVII/3, 494-506.

KUBIK Gerhard
1979 *Angolan traits in Black music, games and dances of Brazil*. Lisboa: Junta de Investigações Científicas do Ultramar.

MATOS Cláudia
1982 *Acertei no milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

MÁXIMO João et DIDIER Carlos
1990 *Noel Rosa*. Brasília: UnB.

MOURA Roberto
1983 *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Funarte.

MUKUNA Kazadi-wa
s.d. *Contribuição bantu na música popular brasileira*. São Paulo: Global.

NKETIA J.H. Kwabena
1975 *The music of Africa*. London: Victor Gollancz.

SILVA Marília T. Barboza da, et OLIVEIRA FILHO Arthur L. de.
1989 *Cartola*. Rio de Janeiro: Funarte.

SOARES Maria Tereza Mello.
1985 *São Ismael do Estácio*. Rio de Janeiro: Funarte.

TINHORÃO José Ramos
1990 *História social da música popular brasileira*. Lisboa: Caminho.

WADDEY Ralph
1981 «*Samba de viola* and *viola de samba* in the *Reconcavo* of Bahia (Brazil). Part II: *samba de viola*», *Latin American Music Review*, 2/2, 252-279.

WATERMAN Richard
1967 «African Influence on the Music of the Americas», *in* Sol Tax, ed.: *Acculturation in the Americas*. New York: Cooper Square: 207-218.

Enregistrements cités

Pelo telefone (Donga-Mauro de Almeida), chanté par Bahiano, Casa Edison-Odéon 121.322, janvier 1917. Réédition sur CD dans la compilation «Historia del carnaval de Brasil 1902-1950», vol.I, Ubatuqui Records (Suisse), 1992.

A malandragem (Bide-Francisco Alves), chanté par F. Alves, Odéon 10.113-B, février 1928.

Se você jurar (Ismael Silva-Nilton Bastos-Francisco Alves), chanté par F. Alves et Mário Reis, 1931, rééditée sur CD dans la compilation «Historia del carnaval de Brasil 1902-1950», vol.I, Ubatuqui Records (Suisse), 1992.

Nem assim (Gradim), chanté par F. Alves et Mário Reis, Odéon 10.824-A, 1931.

«Aquarelas do Brasil», émission de radio produite par Almirante, 4 mai 1945, editée dans la cassette «Escolas de Samba – n°1», Collector's, Rio de Janeiro, 1996.

Onde a dor não tem razão (Paulinho da Viola-Elton Medeiros), chanté par Paulinho da Viola, LP «Paulinho da Viola», RCA, 1981.

Rosa de Ouro (Paulinho da Viola-Elton Medeiros-Hermínio Bello de Carvalho), chanté par l'ensemble «A voz do morro», LP «Rosa de Ouro», 1965.

Duas horas da manhã (Nelson Cavaquinho-Ari Monteiro), chanté par Paulinho da Viola, compilation sur CD «Nelson Cavaquinho – Quando eu me chamar saudade», EMI, 1990.

O bem e o mal (Nelson Cavaquinho-Guilherme de Brito), chanté par Nelson Cavaquinho, compilation sur CD «Nelson Cavaquinho – Quando eu me chamar saudade», EMI, 1990.

RÉSUMÉ

L'histoire de la samba à Rio de Janeiro peut être divisée en deux styles correspondant à deux périodes successives. Dans le premier (1917-1930 environ), le genre se confondait encore avec le vieux *maxixe*, dansé dans la ville depuis 1880. Dans le second, créé à partir de 1928 environ dans le quartier de l'Estácio de Sá, la samba contemporaine a trouvé, à quelques retouches près, sa version définitive. L'existence de ces deux styles a été souvent remarquée dans la littérature sur le sujet, mais sans aucune description détaillée de leurs caractéristiques musicales. Or, un groupe de formules rythmiques associées en particulier au *tamborim* paraît avoir joué un rôle décisif dans la définition du nouveau style. Pour cerner les propriétés de ce groupe, nous avons créé le concept d'un «paradigme de l'Estácio». Ce paradigme relève de ce que Simha Arom a appelé, dans ses études sur la musique africaine, l'imparité rythmique. L'étude des disques de la période 1927-1933 montre que, avant même que le *tamborim* soit largement admis dans les studios d'enregistrement, les formules rythmiques en question s'entendaient dans les mélodies des sambas composées à l'Estácio.

ABSTRACT

The Samba in Rio de Janeiro and the Estacio Paradigm. *The history of the Samba in Rio de Janeiro may be divided into two styles relating to two successive periods. In the first, 1917 to approximately 1930, the genre was still mixed with the old maxixe, which had been danced in the city since 1880. In the second, created in the Estacio de Sa district from roughly 1928 onwards, contemporary Samba found, with one or two minor exceptions, its definitive present day form. The existence of two styles has often been referred to in literature on the subject, but without detailed description of their musical characteristics. It should be noted however, that a group of rhythmic formulas especially associated with the tamborim would seem to have played a decisive role in the definition of the new style. To determine the properties of this group we have created the concept of a "paradigm of the Estacio". This paradigm reveals what Simha Arom, in his studies of African music called rhythmical non parity. Study of records of the 1927 to 1933 period shows that even before the tamborim gained widespread admittance to recording studios, the rhythmical formulas in question were heard in melodies composed in the Estacio.*

LE MÈTRE ET LE *TĀL* DANS LA MUSIQUE DE L'INDE DU NORD

Martin Clayton[1]

La musique savante de l'Inde du Nord (hindoustānī) possède une théorie métrique sophistiquée, appelée *tāl*, dont une série de traités musicologiques nous permettent de retracer le développement continu sur une période d'à peu près deux millénaires. Cette théorie décrit l'organisation temporelle de toute la musique mesurée (*nibaddh*) appartenant à la tradition classique de l'Inde du Nord; la musique kharnatique de l'Inde du Sud possède son propre système de *tāl* qui s'est développé de façon autonome depuis trois à quatre cents ans. La relation entre la théorie et la pratique de cette musique est évidemment complexe et fut l'objet d'une étude antérieure[2]. Nous reprenons ici certaines des conclusions de cette étude – qui décrit la pratique du *tāl* en rapport avec sa théorie plutôt que de s'intéresser à la seule théorie – afin de discuter du *tāl* dans le contexte des autres musiques et des théories ethnomusicologiques du rythme et du mètre.

Nous nous proposons tout d'abord de chercher à savoir si des théories musicologiques ou psychologiques, à l'origine sans rapport avec l'étude de la musique indienne, sont susceptibles d'apporter des lumières sur le *tāl*, et ensuite de voir en quoi l'étude du *tāl* peut contribuer au développement des théories générales du rythme et du mètre en ethnomusicologie[3]. Nous verrons que certains aspects du *tāl* peuvent être décrits en termes de théories générales puisqu'ils correspondent à des éléments similaires dans différents systèmes métriques. D'autres aspects sont plus rares et probablement spécifiques à la musique du Nord de l'Inde, ce qui ne devrait pas nous surprendre dans la mesure où chaque système métrique peut, dans un certain sens, représenter un cas particulier. Des questions plus générales se profilent derrière une telle recherche: en rassemblant un nombre suffisant de données et d'analyses de cultures musicales différentes, serait-il possible de développer des théories du rythme et du mètre applicables de façon générale et à travers lesquelles chaque

---

[1] Traduit de l'anglais par Georges Goormaghtigh.

[2] Clayton 1993a (partiellement résumé dans 1993b). Une version révisée de ce travail doit être publiée par Oxford University Press.

[3] Nous remercions Richard Widdess et Jan Gross pour leurs commentaires sur des versions antérieures de cet article.

système particulier, bien qu'envisagé dans sa spécificité, révélerait des données de base explicables en termes généraux ? Chaque système rythmique peut-il être décrit selon des paramètres se fondant sur des universaux psycho-physiologiques, dans des limites localement déterminées pour chaque paramètre ? Ou alors la diversité des rythmes musicaux est-elle trop grande pour en envisager une étude aussi générale ou une approche comparative ? Si cette dernière hypothèse est la bonne (et jusqu'à preuve du contraire beaucoup le penseront), peut-on encore définir objectivement des termes tels que syncope, polyrythmie, polymétrie, voire même les notions de tempo, de mètre et de rythme ? Comment utiliser des termes et des concepts occidentaux dans les analyses rythmiques et les transcriptions de musique non-occidentales, sans être égaré par un tel ethnocentrisme ?

Si nous voulons approfondir l'étude du rythme musical, il faut commencer par reconstruire la théorie rythmique à partir de ses principes de base, une reconstruction qui, espérons-le, produira des paramètres et des concepts rythmiques objectivement définissables grâce auxquels s'ouvrira un vaste champ d'études. Sans de tels instruments on sera toujours submergé sous des montagnes de données difficilement analysables de façon sûre, et l'analyse rythmique restera aussi peu développée et peu utilisée qu'elle l'a toujours été en ethnomusicologie. Comme nous allons tenter de le montrer, nous croyons que différentes théories et réflexions issues des recherches dans le domaine de la psychologie cognitive peuvent être utiles à cette étude : on pourrait donc dire que cet article s'inscrit dans une perspective d'ethnomusicologie cognitive.

Nous ne traiterons qu'un aspect de ce problème. Tout d'abord nous rappelerons les grandes lignes des théories métriques utilisées par les ethnomusicologues puis, tout en gardant celles-ci présentes à l'esprit, nous aborderons le *tāl* dans la musique de l'Inde du Nord et nous discuterons des implications du *tāl* pour l'ethnomusicologie et vice versa.

La métrique : une perspective ethnomusicologique

Le mètre, avec le tempo et le rythme lui-même, est un des concepts-clé utilisés pour décrire le phénomène rythmique. Mais qu'est-ce que le mètre ? Pour beaucoup, en particulier pour ceux qui connaissent la notation sur portée, il s'agit simplement de la dimension de la musique représentée par le chiffrage de la mesure. Un tel chiffrage est formé de deux composantes, l'une décrit le nombre de temps par mesure et l'autre le signe utilisé pour noter chacun de ces temps. Le chiffrage de la mesure indique donc qu'une unité de temps est spécifiée comme pulsation[4] et qu'un nombre défini de ces dernières sont groupées pour former une mesure. Dans presque toute la musique savante occidentale, le premier temps d'une

[4] En fait la notion de « pulsation » est un peu ambiguë puisqu'elle se réfère à la fois à une unité de temps et à un point dans le temps (et même à une action qui a lieu à ce point).

mesure est le plus fort, et il est suivi d'un ou plusieurs temps subsidiaire forts ou «faibles». Le mètre est généralement décrit par les musicologues comme une succession de pulsations fortes et faibles ou comme un regroupement de pulsations pour mesurer le temps[5].

Pour le musicien et le musicologue occidental, le mètre ne semble donc être qu'un simple concept, supposition qui se confirme lorsqu'on constate la brièveté des rubriques consacrées à ce mot dans des dictionnaires musicaux tels que le New Grove (Grove 6, 1980). Notre but n'est pas d'examiner en détail la notion telle qu'elle est utilisée en musique occidentale[6], bien qu'il faille remarquer que certains musicologues ne sont pas nécessairement d'accord sur la similarité du mètre avec le chiffrage de la mesure[7].

Sans plus s'attarder sur la notion de mètre dans la musique savante occidentale, on peut s'interroger sur le bien-fondé de l'hypothèse de nombreux ethnomusicologues que le mètre serait un simple concept applicable à un vaste éventail de musiques, toutes susceptibles d'être transcrites selon le système de mesure de la musique occidentale. Nous ne contestons par le fait que le chiffrage de la mesure puisse parfois fonctionner dans la description de musiques non-occidentales. Ce que nous contestons, c'est son application sans examen attentif des questions qui s'y rattachent. Les problèmes qu'ont à affronter les ethnomusicologues en notant les rythmes de musiques des quatre coins du monde sont de taille, même si beaucoup d'entre eux n'en ont pas vraiment conscience[8]. L'insuffisance des résultats est d'habitude liée à une incapacité de traiter des problèmes qui surgissent inévitablement lorsqu'on tente d'adapter une musique non-occidentale à des conventions d'écriture occidentales. Dans la musique savante occidentale, bien que la pratique ait pu varier avec les époques et les compositeurs, on ne peut prétendre que le chiffrage de la mesure corresponde toujours à la métrique telle quelle est perçue par l'ensemble des auditeurs ou la plus grande partie d'entre eux. Les ethnomusicologues devraient donc se mettre d'accord pour savoir si le chiffrage de la mesure (un mètre noté) utilisé dans une transcription est là pour indiquer une métrique perçue (et si tel et le cas, par qui) ou si elle sert seulement d'aide à la lecture, sans signification métrique réelle.

Laissons de côté pour l'instant la musique apparemment non-mesurée ou de «rythme libre»[9] pour ne nous intéresser qu'à la musique clairement mesurée. Si l'on veut représenter un tel rythme en notation sur portée, quelle unité de temps

---

5 Voir par exemple Cooper et Meyer (1960: 4), qui adoptent la première hypothèse, Grove 6 (1980, vol 12: 222) qui suit la seconde; et les définitions plus sophistiquées de Yeston (1976: 32-3) et Lerdahl et Jackendoff (1983: 12).

6 Comme ont commencé à le faire plusieurs musicologues: voir Lerdahl et Jackendoff (1983), Yeston (1976) etc.

7 Par exemple, Berry suggère qu'«il est fondamental que le mètre soit souvent indépendant de la barre de mesure», et qu'un aspect important de l'analyse métrique est de déterminer le mètre réel, qu'il corresponde ou non avec le mètre noté (1976: 324).

8 Les ethnomusicologues qui ont écrit sur ces problèmes sont Kolinski (1973), Pantaleoni (1987) et Arom (1991).

9 Pour une réflexion et une bibliographie sélective sur le rythme libre, voir Clayton 1996.

correspondra à la «pulsation» et comment la noter ? Est-ce que le groupement de deux, trois ou quatre pulsations sont suffisants pour déterminer une mesure, ou alors des regroupements à un plus haut niveau (de six, huit, douze voir même seize pulsations) ont-ils un sens du point de vue du mètre ? Où commence et où se termine une mesure et quelle pulsation correspond à un «temps» ou à un «contretemps» ? Toutes ces décisions peuvent être lourdes de conséquences dans les transcriptions ethnomusicologiques. Sans compter que la notation sur portée est fortement influencée par des conceptions métriques originaires d'Occident, le premier temps d'une mesure étant par exemple nécessairement un temps «fort». Même l'idée, apparemment fondamentale, que les notes doivent être considérées comme des événements se déployant dans la durée (ce qui est implicite dans notre système de notation), et comme des événements intervenant en des points précis du développement temporel n'est peut-être pas partagée de façon universelle.

La question du mètre et de sa représentation en ethnomusicologie devrait être clairement posée. Agawu (1995) prend pourtant le contre-pied de cette affirmation en estimant que, souvent, les chercheurs font preuve de trop de réserve dans l'utilisation du chiffrage de la mesure pour la musique africaine, et ont recours à des transcriptions d'une polymétrie inutilement complexe ou à des notations inventées de toute pièce pour éviter ce problème[10]. L'argument d'Agawu est certainement convaincant dans la mesure où, là où il y a de bonnes raisons de représenter une interprétation métrique particulière, l'utilisation de la notation sur portée et du chiffrage de la mesure peut être la façon la plus efficace de procéder. Mais même en admettant la chose – et sans se laisser entraîner dans des considérations d'ordre idéologique sur le statut hégémonique de la notation sur portée – les problèmes pratiques restent nombreux car beaucoup de pièces musicales ne peuvent aisément être interprétées selon un schéma métrique : Les représenter au moyen de symboles conventionnels de la notation musicale risque de fourvoyer le lecteur. Dans ces cas là, modifier la notation occidentale, voire même s'en détourner, ne devrait pas être simplement interprété comme une sorte d'exotisme post-colonial.

Il y a manifestement un besoin de clarifier le concept du mètre pour disposer de termes définissables et dotés d'un sens précis avec lesquels décrire différentes musiques, ainsi que des techniques de notation applicables au plus grand nombre possible d'entre elles. Trois recherches importantes ont permis de faire des progrès dans ce sens.

Tout d'abord, nous devons beaucoup à Kolinski pour les connexions qu'il a établies entre le mètre et la *Gestalt Psychologie* (1973). Il décrit le mètre comme étant le fond sur lequel la surface rythmique est perçue. Selon ce point de vue, le mètre serait une sorte de grille de référence qui influencerait profondément la perception et la connaissance du rythme, la «figure» rythme par rapport au «fond»[11]. Bien entendu, dans la plupart des cas, le mètre doit lui-même être inféré de la surface rythmique par l'auditeur, ce qui suggère un mécanisme

[10] Voir par exemple Agawu 1995 : 185 et suivantes.

[11] Voir aussi Dowling et Harwood 1986 : 186.

complexe de la connaissance musicale dans lequel le mètre est déduit de façon subjective de la surface rythmique qui, à son tour, est interprétée en fonction justement de ce cadre métrique.

Dans un deuxième temps, Lerdahl et Jackendoff (1983), en tentant de démêler métrique et structures de regroupement dans la musique tonale occidentale, sont parvenus à développer la plus convaincante des théories métriques proposées jusqu'à nos jours en musicologie, bien qu'on ne puisse encore savoir dans quelle mesure elle est applicable à d'autres musiques. Dans cette théorie, le mètre est décrit en termes d'interaction de différents niveaux de pulsation concurrents, au nombre de deux ou plus, pour produire des temps relativement forts ou faibles (la notion de temps « forts » doit s'entendre dans un sens structural abstrait et ne correspond pas nécessairement à des sons plus intenses ou accentués que les temps « faibles »). Un point dans le temps perçu comme battement sur deux niveaux de pulsations différents sera « structurellement plus fort » que celui ressenti comme battement sur un niveau seulement. Pour qu'une musique ait une métrique, il faut donc qu'elle soit perçue comme ayant au moins deux niveaux de pulsation : la plupart du temps il y en a trois ou plus. Cette analyse et la notation par points utilisées pour l'illustrer s'avèrent être de puissants instruments d'analyse en musique tonale occidentale et peuvent peut-être s'adapter à d'autres contextes[12].

Ainsi, avec l'image du mètre de Kolinski comme arrière-plan cognitif ou cadre du rythme et la théorie de la nature du mètre et du système de notation et d'analyse de Lerdahl et Jackendoff, nous avons l'ébauche d'un concept métrique susceptible d'être appliqué à grande échelle. Tout cela doit cependant être vu à la lumière d'une troisième approche, peut-être plus radicale encore : celle d'Arom (1991). Ce dernier suggère que, bien que la polyrythmie centrafricaine soit clairement organisée de façon périodique, le concept et le terme de « mètre » sont inappropriés dans un tel contexte. Si le mètre implique une hiérarchie de pulsations fortes et faibles la polyrythmie centrafricaine, elle, consiste en un réseau de motifs rythmiques périodiques qui s'entrecroisent et s'organisent autour d'un seul niveau primaire de pulsation. Comme il n'y a qu'un seul niveau de pulsation, et pas de hiérarchie de temps ou de « temps premier » cette organisation ne peut être décrite en termes de mètre.

L'analyse perspicace d'Arom nous fournit un autre outil précieux. Selon Lerdahl, Jackendoff et d'autres[13], le mètre est une hiérarchie de temps « forts » et « faibles » par rapport auxquels le rythme est interprété. Mais comme le montre Arom, le rythme peut être organisé différemment – et notre concept de mètre doit donc être redéfini de façon plus souple, ou alors, comme le propose Arom, nous devons développer de nouveaux concepts et de nouvelles théories pour décrire l'organisation rythmique non métrique. Les travaux d'Arom nous invitent à trouver des concepts plus fondamentaux de l'organisation rythmique, mais ne

[12] Voir Clayton 1993a : 44 et suivantes.

[13] Voir par exemple Yeston 1976 : 32-3.

nous obligent pas à abandonner le concept de métrique. En fait, nous pouvons encore affiner ce concept, sans toutefois nous enfermer dans l'hypothèse déraisonnable qu'il est applicable à toutes les musiques.

De nombreuses cultures possèdent des formes musicales qui ne semblent pas être organisées de façon périodique (ce qu'on appelle le «rythme libre»). En outre, comme l'a montré Arom, même des musiques organisées de façon périodique peuvent échapper à une description en terme de mètre. Le mètre n'est manifestement pas un concept universel. On peut néanmoins en envisager l'utilisation du concept de mètre hors de sa culture d'origine puisque l'organisation du rythme en fonction d'un motif périodique de temps «forts» et «faibles» n'est certainement pas limitée à la musique occidentale. Pour ce faire on doit tenir compte de la complexité de la métrique dans la performance et la connaissance musicales. Le premier pas dans cette direction est d'admettre que le mètre est avant tout une construction mentale, un aspect de la représentation cognitive de la musique.

Les recherches en psychologie cognitive de la musique ont déjà commencé à mettre en évidence la complexité de la relation entre les ondes sonores et le mètre, entre le son musical et sa représentation cognitive. La construction d'une représentation cognitive du mètre serait donc loin d'être un processus simple se fondant sur l'identification des sons les plus puissants. Tant que nous n'en saurons pas plus sur la façon dont cette reconstruction prend place et varie, selon le contexte musical et culturel de l'auditeur[14], nous devons admettre que notre compréhension du mètre en tant que phénomène général est incomplète. Beaucoup reste à explorer dans de futures recherches, aussi bien en psychologie cognitive qu'en ethnomusicologie. Il nous faut cependant évaluer nos connaissances actuelles et proposer des hypothèses susceptibles d'être affinées dans le futur. Les propositions suivantes constituent, selon nous et pour l'instant, une donnée raisonnable sur le mètre qui pourra servir de point de référence pour la musique de l'Inde du Nord.

1. Beaucoup de musiques (mais pas toutes) sont organisées en fonction d'un cadre temporel périodique et hiérarchique, si bien qu'une représentation cognitive de ce cadre peut se former dans l'esprit de l'auditeur. Cette organisation et sa représentation sont appelées «la métrique».

2. On peut dire qu'il y a mètre lorsqu'on perçoit l'interaction d'au moins deux courants continus de pulsations; ces courants sont composés de points dans le temps (battements) séparés par des unités de temps catégoriquement équivalentes. Les points dans le temps perçus comme des battements sur plus d'un niveau sont plus «forts» que ceux qui ne sont des battements que pour un seul niveau. La série de battements forts et faibles qui en résulte est à la fois hiérarchique et périodique.

[14] La subjectivité de l'interprétation métrique dans la pratique est démontrée de différentes manières par Hopkins (1982) et par Vos (1979, cité par Handel 1989: 411 et suivantes); le sujet mériterait cependant une étude plus approfondie.

3. La relation entre mètre et rythme a deux aspects principaux et complémentaires: le mètre est perçu (en partie ou tout à fait subjectivement) sur la base de l'évidence que présente le rythme[15] alors que le rythme est interprété selon sa relation à ce mètre[16].

4. La perception d'un mètre est un phénomène complexe qui est influencé par les expériences et la formation musicale de l'auditeur, et plus indirectement peut-être, par son expérience générale et son milieu culturel. Par conséquent la théorie métrique et la pratique sont dans une grande mesure déterminées culturellement bien qu'elles reposent en définitive sur les mêmes universaux psycho – physiologiques.

Le *tāl*: le mètre dans la musique de l'Inde du Nord

Le *tāl* est un sujet bien trop complexe pour être décrit ici en entier. Notre intention est d'exposer brièvement une théorie générale du *tāl* accompagnée de certaines remarques sur la relation entre cette théorie et la pratique de la musique de l'Inde du Nord. Nous résumerons cette relation en disant simplement que la théorie a joué un rôle important dans le développement de cette pratique, et qu'en fait, tel qu'il est couramment pratiqué, le *tāl* n'aurait pas pu se développer sans le soutien de la théorie. Il est également vrai cependant que la théorie ne rend pas toujours entièrement ou adéquatement compte de la pratique. Le mètre musical ne peut être compris de façon satisfaisante qu'à travers la théorie du *tāl*, et pourtant cette théorie peut avoir l'effet d'un verre déformant. En particulier, elle rend la tradition apparemment plus homogène et plus liée à des précédents historiques qu'elle ne l'est en réalité.

Selon la théorie musicale indienne, la musique peut être soit *anibaddh* (non liée, c'est-à-dire sans *tāl*) soit *nibaddh* (liée, avec *tāl*). Les formes *nibaddh* doivent être organisées selon une des structures métriques autorisées ou *tāl*. Chaque *tāl* (la musique savante de l'Inde du Nord en comporte à peu près une vingtaine qui sont couramment utilisés) est fondé sur l'interaction de trois niveaux de pulsations appelés *mātrā* (battements), *āvart* (cycle) et *vibhāg* (section). Un certain nombre de *mātrā*, d'habitude entre six et seize constitue un *āvart* ou cycle, et ce cycle se divise en plusieurs *vibhāg* ou subdivisions qui ne sont pas nécessairement d'égale longueur. Autrement dit, plusieurs *vibhāg* comportant chacun plusieurs *mātrā* s'additionnent pour former un *āvart*.

---

[15] Le mot «rythme» est utilisé ici dans son sens général d'arrangement d'éléments musicaux dans le temps.

[16] Voir par exemple Windsor (1993) pour une évaluation de l'interdépendance des accents dynamiques et de la structure rythmique.

Dans le *jhaptāl* par exemple, chaque *āvart* comporte dix *mātrā*, répartis en quatre *vibhāg* de respectivement 2, 3, 2 et 3 *mātrā*. Cette structure peut être illustrée ainsi:

Jhaptāl: 10 *mātrā*, 2+3+2+3

1		2			3		4			1 *āvart*
1		2			3		4			4 *vibhāg*
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	10 *mātrā*

Fig. 1: Description de *jhaptāl* selon trois importants niveaux de pulsation.

La structure du *tāl* peut être indiquée lors de l'exécution par le musicien et /ou par les auditeurs, en marquant le premier *mātrā* de chaque *vibhāg* avec des gestes de la main. Deux gestes principaux sont utilisés à cet effet: *tālī* (battue) indiqué dans la notation par +, et *khālī* (geste muet) noté par 0. Le premier temps, *sam*, malgré son importance structurelle en musique, ne nécessite pas de geste spécifique[17] puisqu'il est déterminé sans ambiguïté par la nature asymétrique du système de battue: les musiciens et les auditeurs ayant une formation musicale savent quel geste de la séquence représente le *sam*.

Jhaptāl: 10 *mātrā*, 2+3+2+3

+		+			o		+			+ *modèle de battue*
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	1 *mātrā*

Fig. 2: *jhaptāl*, schéma de la séquence des gestes exprimant le rythme (+=battue, O=geste muet).

En plus de ce schéma chironomique, chaque *tāl* possède une séquence de frappes sur le tambour appelée *ṭhekā*, qui définit partiellement le *tāl* et est souvent le moyen le plus sûr pour l'identifier dans la pratique.

Jhaptāl: 10 *mātrā*, 2+3+2+3

+		+			o		+			+ *modèle de battue*
dhin	nā	dhin	dhin	nā	tin	nā	dhin	dhin	nā	dhin *ṭhekā*
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	1 *mātrā*

Fig. 3: *jhaptāl*, schéma indiquant les battues et le *ṭhekā*.

Ces deux systèmes de définition du *tāl*, le *ṭhekā* et le modèle de battue coexistent, bien que l'un ou l'autre puisse avoir, selon le contexte, une plus grande importance pratique. Dans certains *tāl*, mais pas dans tous, il existe une corrélation évidente

[17] Le *sam* a cependant un signe de notation, «X». Les conventions d'écriture varient: les *tālî*, par exemple, peuvent être indiqués par des chiffres plutôt que simplement par «+».

entre les implications structurelles du *ṭhekā* et de la battue. C'est le cas de *jhaptāl* où le geste marquant le «*khālī*» du troisième *vibhāg* (*mātrā* 6-7) correspond au «*khālī*» ou aux *band bol* (frappes dépourvues de résonances graves, représentées par des syllabes sourdes telles que *tin* et *nā*). Cette corrélation n'est cependant pas toujours présente et ne correspond ni à une exigence théorique ni à une nécessité pratique. L'examen des raisons historiques de cet état de fait complexe sort du cadre de cet article.

D'autres termes définissant le rythme fournissent de nouvelles clés pour une compréhension de l'organisation rythmique dans la musique de l'Inde du Nord. Par exemple *lay*, le plus proche équivalent du terme occidental «tempo»[18], dont le champ sémantique couvre à la fois le tempo métrique (allure de la pulsation primaire), la densité rythmique[19] et la relation entre les deux[20]. Cette triple signification a évolué avec les changements intervenus dans la pratique au cours des deux derniers millénaires. En fait, dans son sens premier, *lay* désigne l'intervalle de temps entre deux pulsations là où ces pulsations étaient conçues comme des points dans le temps (potentiellement marqués par des actions) plutôt que des durées. Malgré d'énormes changements dans la théorie comme dans la pratique, certains aspects du rythme indien peuvent toujours être compris dans ce sens.

Un autre terme, *chand*, peut aussi se traduire par «mètre», dans le sens du mètre prosodique (ce qui est son sens originel en hindi). Plus rarement utilisé que *tāl*, *chand* se réfère principalement aux schémas rythmiques caractéristiques d'un *tāl* (tel qu'il s'articule en particulier dans le *ṭhekā*), surtout quand le schéma rythmique est reproduit hors de son contexte original. Par exemple, si le *ṭhekā* de *jhaptāl* est joué comme variation dans un solo de *tablā* d'un autre *tāl* (tel que *tintāl* à seize *mātrā*), on peut parler d'un jeu en «*jhaptāl chand*»[21].

Ces termes démontrent qu'il existe une conception multidimensionnelle de l'organisation métrique dans la musique de l'Inde du Nord. Le *tāl* a deux aspects, le premier est un schéma temporel abstrait qui se manifeste dans la battue (chironomie), le second est un motif rythmique répété qui est représenté par un *ṭhekā*. Les schémas chironomiques extériorisent des structures temporelles abstraites, permettant à l'auditeur d'entendre la surface rythmique dans le contexte de ces cadres – un concept qui évoque fortement l'idée de Kolinski du mètre comme fournissant un «fond» sur lequel se déploient les «figures» du rythme. Cette interprétation est confirmée par l'utilisation du terme «*lay*», qui indique non seulement qu'il existe une ambiguïté inhérente au concept de «tempo»

---

[18] Le terme *lay* est aussi utilisé par les auteurs indiens comme l'équivalent le plus proche du mot «rythme».

[19] L'allure à laquelle arrivent les événements rythmiques: le «tempo» dans le sens où l'entend Kolinski dans son article de 1957.

[20] Rowell écrit que dans l'ancienne théorie indienne le *lay* ne représentait «ni 'l'allure de pulsation', ni 'l'allure à laquelle arrivent les événements' comme on le conçoit en Occident; il serait plus juste de le voir comme le taux de succession structurale tel qu'il est mesuré et réglé par les structures gestuelles sous-jacentes...» (1988:150). Utilisé par les musiciens hindoustani modernes, le *lay* peut se référer à chacun de ces concepts.

[21] Voir Kippen (1988: 169-170) et Gottlieb (1993: vol 1, p. 133, vol 2. p. 140).

(comme en musique occidentale) mais aussi que la relation entre *tāl* et surface rythmique est susceptible d'être manipulée consciemment. L'histoire des spéculations théoriques sur le *tāl* montre que les musiciens indiens ont depuis longtemps perçu une distinction conceptuelle entre le *tāl* et le rythme.

Cependant l'utilisation de *ṭhekā* et du terme «*chand*» laisse entendre que le *tāl* n'est pas un phénomène entièrement abstrait puisque les *tāl* sont associés à des motifs rythmiques concrets qui peuvent être reproduits même hors de leur contexte principal. Ceci suggère en réalité qu'un *tāl* est simplement un motif rythmique répété avec des paramètres d'accentuation, de durée et de timbre du tambour: quelque chose d'assez semblable à la «forme dynamique» décrite par Clynes et Walker[22]. Peut-être, comme le suggèrent ces auteurs, cette forme rythmique est-elle emmagasinée dans l'esprit de l'auditeur qui s'attend alors à ce que le motif soit répété et compare le nouveau rythme au motif qu'il attendait – d'où cette idée que la connaissance des divisions de la section théorique (*vibhāg*) n'est peut-être pas indispensable.

Cette double nature du *tāl* en tant que structure temporelle et structure d'accentuation pourrait être mise en relation avec un autre domaine de recherche en psychologie musicale. Sur la base d'expériences faites avec des enfants, Bamberger démontre l'existence de deux modes de compréhension rythmique, qu'il appelle mode figuré et mode métrique. Ces modes sont décrits comme des exemples particuliers d'une dichotomie générale entre «modes figurés et modes formels du phénomène organisant le présent» (1991 : 15). Selon cette théorie, la compréhension métrique dépend de la relation du rythme à une pulsation sous-jacente, alors que ce n'est pas le cas pour la représentation figurée, qui repose plutôt sur des principes généraux de la Gestalt tels que le groupement d'éléments semblables[23].

Ceci nous rappelle que, même dans des cultures possédant des théories développées du mètre comme celle de l'Inde, il existe des façons non-métriques de comprendre le rythme. En d'autres termes, cela confirme l'idée que les *tāl* peuvent être identifiés sur la base de structures d'accentuation et/ou de variation de timbre, indépendamment du nombre d'unités temporelles – ce qui pourrait aider à expliquer les ressemblances entre le *tīntāl* à seize *mātrā* et ses différentes variantes, le *dīpcandī* à quatorze *mātrā* et le *jhaptāl* à dix *mātrā*: chacun ayant le même schéma chironomique noté ++0+, et des séquences identiques de *bol* de *tablā* ans ses *ṭhekā*[24]. Tout ceci témoigne de l'importance du schéma d'accentuation dans le *tāl*.

---

[22] Clynes et Walker parlent d'une «reproduction d'une *seule* forme dynamique engrangée dans la mémoire» (1982 : 176). Ce concept semble convenir aux *tāl*, lorsqu'ils sont soutendus en pratique par un motif répété au tambour avec peu ou pas de variations.

[23] Certains éléments de la théorie de Bamberger sont contestés – dans ce cas précis ses travaux ont été critiqués pour leur manque de perspective culturelle (voir Walker 1992). Le sens qu'elle donne aux modes figurés et métriques est cependant ce qui nous intéresse ici – notre idée étant qu'il existe peut-être une corrélation entre la double nature de la compréhension rythmique telle qu'elle est formulée par Bamberger – et développée par d'autres tels que Smith, Cuddy et Upitis 1994 – et celle du *tāl* tel qu'il est décrit ici.

[24] Manuel décrit avec plus de détails les relations entre ces *tāl* en remarquant que des *tāl* tels que *dīpcandī*, *cañcar* et *addhā* peuvent correspondre à des structures soit à quatorze, soit à seize temps (1983).

Le *tāl* peut donc être conçu comme une notion soit abstraite soit concrète. Et souvent les deux à la fois, d'où la correspondance qui survient parfois entre la structure chironomique et le *ṭhekā* – auquel cas, le *ṭhekā* rajoute un élément audible au schéma temporel abstrait. Très souvent cependant, c'est l'un des deux qui prédomine, la structure chironomique ou le *ṭhekā*, l'autre étant presque totalement dénué de pertinence.

Comparaison entre le *tāl* et le mètre: remarques préliminaires

Comment établir un lien entre le *tāl* et les théories du mètre décrites plus haut? Nous avons déjà constaté que le *tāl* semble confirmer l'idée de Kolinski inspirée de la *Gestalt psychologie*, qu'on le comprenne comme cadre abstrait ou même comme une structure rythmique concrète. En ce sens, le *tāl* serait une forme spéciale du mètre, un cadre temporel fonctionnant comme arrière-plan au dessin rythmique. La théorie métrique de Lerdahl et Jackendoff semble aussi s'appliquer au *tāl*, qui s'analyse parfaitement dans ces termes. La seule chose à laquelle il faut être attentif est que le niveau médian de pulsation (le *vibhāg* ou section) peut être irrégulier, comme c'est le cas pour *jhaptāl*. Si l'on considère le *mātrā* comme étant le plus haut des niveaux de pulsation métriquement signifiants , le *vibhāg* comme le second et l'*āvart* comme le troisième et le plus faible, on peut appliquer la notation de Lerdahl et Jackendoff comme suit.

Les pulsations sont représentées par des points sur trois niveaux: les points ressentis comme des pulsations sur les trois niveaux sont structurellement les plus forts (sam); viennent ensuite ceux qui sont perçus sur deux niveaux (*mātrā* 3, 6 et 8); les plus faibles sont ceux qui n'interviennent que sur un seul niveau (*mātrā* 2, 4, 5, 7, 9 et 10).

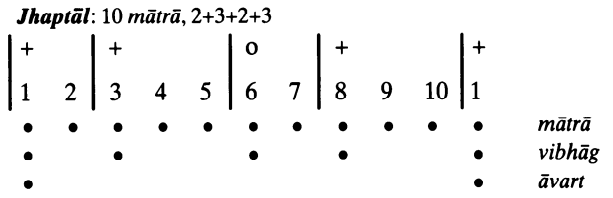


Fig. 4: Analyse de *jhaptāl* selon la théorie métrique de Lerdahl et Jackendoff

Chaque *tāl* présente donc trois niveaux de pulsation distincts et interdépendants, le *mātrā*, le *vibhāg* et l'*āvart*. (En fait, dans le cas de *tāl* symétriques comme *jhaptāl* où la deuxième partie du cycle se distingue de la première par la présence du geste muet *khālī*, il y aurait de bonnes raisons d'inclure un quatrième niveau, le demi cycle. Nous ne l'avons pas fait ici pour ne pas compliquer la démonstration.) En combinant la théorie de Lerdahl et Jackendoff à celle de l'Inde, on peut

dire que les trois niveaux de pulsation qui définissent le *tāl* se combinent pour former un cadre métrique consistant.

Si l'on compare ce qui a été dit du *tāl* et des quatre hypothèses de travail concernant le mètre, on peut faire les remarques suivantes:

1. Le *tāl*, comme le mètre, est un cadre temporel périodique et hiérarchique. On peut supposer qu'une représentation cognitive de ce cadre est construite par l'auditeur (dans la mesure de ses connaissances et de son expérience).
2. Comme le mètre, le *tāl* implique l'interaction de deux courants de pulsation ou plus (en fait, d'habitude au moins trois). Un de ces niveaux de pulsation peut toutefois être composé d'une séquence d'intervalles de temps d'inégales longueurs. Les pulsations sur plus d'un seul niveau sont importantes structurellement et marquées par des gestes de la main.
3. Comme le mètre, le rythme dans la musique indienne est interprété en fonction du *tāl*. Cependant ce que révèle le *tāl* pourrait être moins subjectif que certaines autres formes métriques, surtout quand la structure du *tāl* est clairement illustrée par la chironomie.
4. Ce que les auditeurs sans connaissances musicales peuvent déduire à partir du *tāl* doit être, en admettant que ce soit possible, au moins aussi complexe que pour le mètre. Quant aux auditeurs dotés d'une culture musicale, la démarche est relativement simple, elle consiste essentiellement à reconnaître le motif chironomique et /ou le *ṭhekā*.

En général il semble que le *tāl* de l'Inde du Nord fonctionne à beaucoup d'égard comme le mètre occidental, et ceci de deux façons principales – il peut avoir un niveau de pulsation intermédiaire irrégulier et il est d'habitude déterminé de manière absolument objective par la convention. Ce dernier fait ne constitue peut-être pas une distinction nette par rapport à la musique occidentale; il s'agit plutôt d'une différence de degré: *jhaptāl* a dix *mātrā* (toujours dix et non un multiple ou un facteur de dix), il ne peut y avoir d'ambiguïté sur l'endroit où intervient le premier temps (*sam*) etc. Des indications audibles et visibles permettent à l'auditeur de ne pas se tromper sur le *tāl* et au musicien de ne pas perdre, par inadvertance, le compte des battements (ce qui arrive parfois, bien que dans la pratique de telles erreurs soient extrêmement rares, même pour les *tāl* les plus complexes).

Comparé à beaucoup d'autres systèmes métriques, le *tāl* est particulièrement explicite. Il n'est en effet pas une simple qualité inhérente à la musique que l'auditeur déduit sans le secours d'aucune aide. Si tel était le cas, les auditeurs pourraient trouver plusieurs interprétations métriques valables pour une seule pièce, une idée totalement étrangère à la pensée musicale indienne. Dans la musique indienne, il n'est pas rare qu'on engage un musicien, principalement ou même exclusivement, pour garder le *tāl* (comme c'est le cas pour le joueur de *tablā* lui-même dans certains genres de la musique de l'Inde du Nord). Les chanteurs comptent le *tāl*, une partie des auditeurs se joignent à eux et il n'y a pas de choix

ou de subjectivité qui intervienne dans l'interprétation métrique. La raison profonde de ce phénomène se trouve, disons-le en passant, dans la nature rituelle ou quasi-rituelle de la musique indienne à ses origines, un sujet que nous ne pouvons examiner ici en détail.

L'importance du tempo (*lay*) pour déterminer la structure métrique

Revenons à notre modèle d'un cadre de *tāl* comportant trois ou plus de trois niveaux de pulsations et fonctionnant comme matrice de référence pour le rythme de surface. On peut illustrer ce modèle par une série de points comme c'est le cas ci-dessous. Dans la pratique indienne, le rythme de surface n'est pas seulement interprété en fonction du *tāl*, il est souvent produit directement par une subdivision de la battue des *mātrā*. C'est pourquoi, dans le schéma suivant, ce niveau de surface est indiqué par une autre rangée de points.

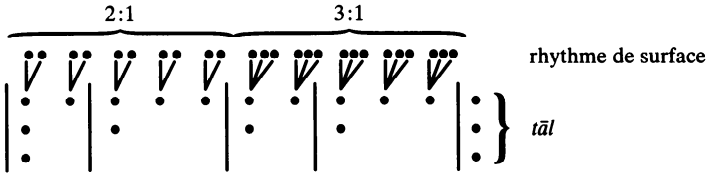


Fig. 5 : Un modèle de *tāl* comme interaction de trois niveaux de pulsation et sa relation avec le rythme de surface (toujours pour le *jhaptāl*).

Ce modèle est valable pour une bonne partie de la musique de l'Inde du Nord, tant vocale qu'instrumentale et, quand c'est le cas, il se révèle être un instrument d'analyse fort utile. Toutefois, dans nos recherches, nous sommes tombés sur plusieurs exemples pour lesquels ce modèle ne fonctionne apparemment pas. Ou alors il fonctionne, mais au prix de modifications considérables. L'explication de ce phénomène semble être dans le tempo adapté.

Le modèle ci-dessus suggère des fonctions nettement définies pour les différents niveaux de pulsation. Le *mātrā* est la pulsation métriquement signifiante la plus rapide – l'allure de pulsation primaire qui définit le tempo. Les *vibhāg* regroupent les *mātrā* et assignent leurs fonctions aux groupes, transformant un simple courant de pulsations en un mètre où certains *mātrā* sont accentués. La séquence des *vibhāg* est ce qui est marqué par la battue chironomique. L'*āvart* est la pulsation métrique signifiante la plus lente ; cependant son sens est généralement sensiblement différent en ceci qu'il est la plus longue unité temporelle signifiante dans l'organisation rythmique.

Le fonctionnement de chaque niveau implique des limites à la vitesse ou à l'allure de chaque pulsation. En particulier, si l'on accepte ce modèle, le *mātrā* devrait être assez rapide pour être perçu comme un courant de pulsation relié

plutôt que comme des événements indépendants, mais assez lents pour pouvoir être comptés confortablement. Nous ne voulons pas donner ici de limites métronomiques strictes; mentionnons cependant, comme référence, la suggestion de Sachs souvent invoquée bien que d'une précision peut-être excessive qui donne pour limites naturelles du tempo 32-132 MM (1953: 33). Handel, sur une base plus scientifique suggère qu'avec des intervalles «de plus 1.5 secondes, deux éléments perdent leur sens de cohérence et semblent sans liens l'un avec l'autre» (1989: 389), ce qui implique un chiffre minimum d'à peu près 40 MM pour le tempo. Le *vibhāg* devrait aussi entrer dans ces limites. D'autre part, la plus longue unité de temps signifiante du point de vue métrique devrait tenir compte des limites de notre perception du présent. Si cette hypothèse est correcte, le cycle (*āvart*) ne devrait pas dépasser une durée d'une quinzaine de secondes[25].

On peut prédire que, si le tempo s'écarte trop de ces limites notionnelles, leur fonction et peut-être même la texture tout entière du système du *tāl* s'en trouveront altérées. Or c'est exactement ce qui se passe dans la pratique, et les conséquences sont tout à fait celles qu'on pouvait prévoir.

Les changements intervenus dans la pratique de la musique hindoustanie ces dernières cent cinquante à deux cents dernières années se sont traduites par l'utilisation d'un très grand éventail de tempos de *mātrā*: mesurée en *mātrā* par minutes, la fourchette s'étend d'à peu près 10 MM à bien au delà de 700 MM[26]. On est en droit de se demander s'il ne s'agit pas là d'un éventail trop étendu pour les tempos, ce qui entraîne des longueurs de cycles allant d'à peu près 1.5 s. à plus d'une minute. L'éventail des tempos est donc trop large pour que le *tāl* puisse fonctionner en pratique comme dans le schéma donné ci-dessus – quand il est très rapide, l'allure des *mātrā* est trop grande pour fonctionner métriquement; quand il est très lent, le cycle est trop long pour être retenu par le présent perceptuel (voir fig. 6).

Dans la pratique, ce qui se passe quand les tempos sont très lents est que le *mātrā* devient trop long pour être perçu comme pulsation unité de temps – les musiciens comptent alors par unités d'un demi ou d'un quart de *mātrā* et les joueurs de *tablā* articulent ces divisions quand ils jouent le *ṭhekā*. En pratique, la pulsation d'un demi ou d'un quart de *mātrā* joue le rôle généralement dévolu au *mātrā* et le *mātrā* y joue celui du *vibhāg* (dans les tempos très lents la chironomie intervient rarement, ce qui rend plus aisée l'usurpation de la fonction de *vibhāg*). Le *vibhāg* ne peut cependant être considéré comme remplissant la fonction de

---

[25] La psychologie cognitive ne donne pas de maximum absolu pour ce présent perçu ou présent psychologique (qui, pense-t-on, correspond de près aux limites de la mémoire de travail). Dans des conditions normales, il s'étend de deux à cinq secondes, bien qu'on admette que, dans certains cas, il puisse être augmenté. Cependant même alors, il est peu probable qu'il s'étende au delà d'à peu près douze à quinze secondes.

[26] Des tempos très lents sont entrés dans les mœurs surtout dans la forme vocale du *barā khyāl*, alors que des tempos très rapides sont apparus surtout dans la musique instrumentale; l'essentiel de ces changements est intervenu au cours de ce siècle. Le fait que ces développements soient assez récents confirme l'idée que le modèle de *tāl* décrit plus haut est prédominant du point de vue historique avec des développements tardifs, venant altérer sa fonction.

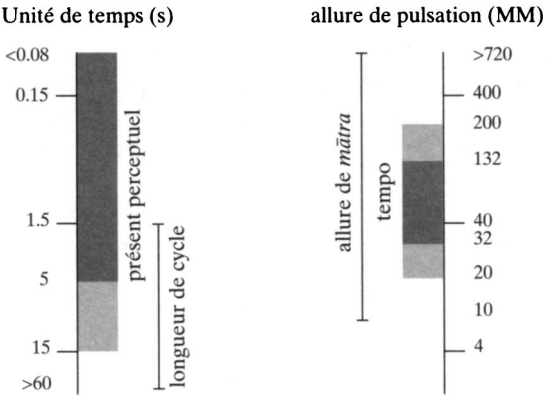


Fig. 6: À gauche, comparaison des longueurs typiques d'un cycle (*āvart*) avec l'étendue du présent perceptuel; à droite, allures typiques de *mātrā* avec une estimation de l'allure des pulsations définissant le tempo.

l'*āvart* étant donné l'importance que conserve la première frappe (*sam*), aussi bien dans les compositions que dans l'improvisation, sans compter que le *ṭhekā* ne se répète pas au niveau du *vibhāg*. Le cycle conserve un sens en tant qu'unité, mais se trouve dissocié de la structure métrique fonctionnelle parce que la durée est bien plus grande que le présent perceptuel. La structure du mètre se trouve donc distordue par le tempo lent comme le montre le schéma suivant (fig. 7).

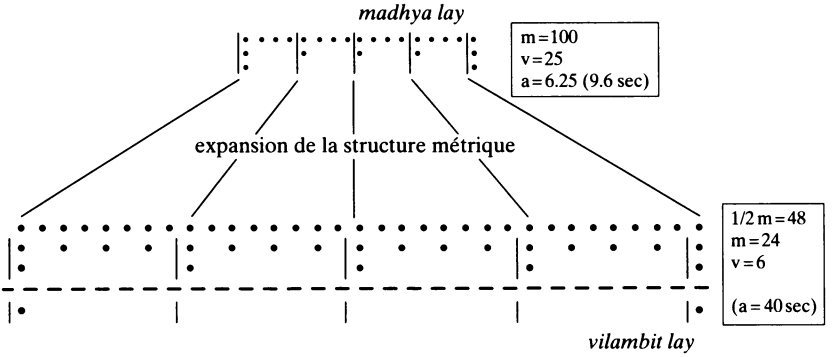


Fig. 7: L'expansion de *tīntāl*[27] à seize *mātrā* en un tempo de vingt-quatre *mātrās* par minute. m = *mātrā*, v = *vibhāg*, a = *āvart*; l'allure des pulsations est donnée en MM. Le niveau le plus bas, l'*āvart*, est dissocié de la structure métrique au tempo lent (*vilambit lay*).

L'inverse se passe lorsque le tempo est très rapide: le *mātrā* devient alors identique au niveau du rythme de surface, puisqu'il s'approche de la vitesse maximale de l'articulation du soliste et ne peut donc plus être subdivisé; mais il est trop rapide (700 MM+ parfois) pour être considéré comme l'allure de pulsation

[27] Un cycle de *tīntāl* comporte seize *mātrā*, divisés en quatre *vibhāg* de quatre *mātrā* chacun.

primaire. C'est le *vibhāg* qui joue alors ce rôle en conservant cependant sa fonction dans la chironomie; l'*āvart*, quant à lui, reste la durée métriquement signifiante la plus longue (des durées plus importantes que l'*āvart* ont rarement une signification métrique dans la musique savante de l'Inde du Nord). Le tâl s'est donc simplifié en passant d'une structure à trois niveaux à une structure à deux niveaux seulement[28].

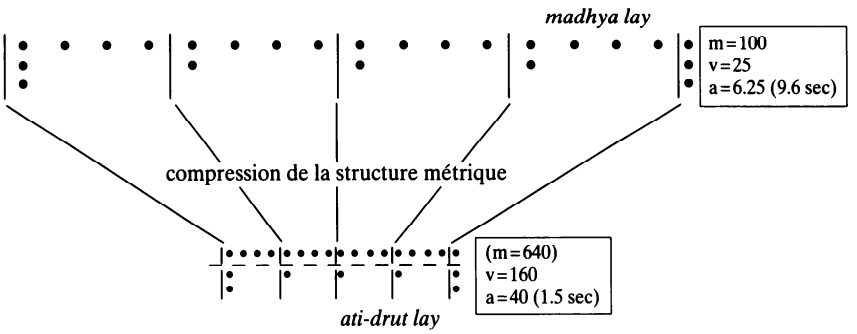


Fig. 8: La compression du *tīntāl* à des tempos très élevés. Le niveau le plus élevé, le *mātrā*, perd sa fonction à un tempo très élevé (*ati-drut lay*).

Ce déplacement dans la fonction métrique a des conséquences sur la façon de mesurer le tempo: dans les *tāl* très lents, l'unité la plus appropriée devient un demi ou un quart de *mātrā*; dans les *tāl* très rapides, elle comporte deux, trois voire quatre pulsations de *mātrā*. Même mesuré de cette façon, l'éventail des tempos en usage dans la musique de l'Inde du Nord reste très grand[29], d'une étendue qui atteint peut-être de 20 à 180 MM, ce qui est possible à cause de la nature très développée du système du *tāl* et de sa théorie permettant la représentation de structures qui, autrement, seraient difficiles à percevoir à cause des tempos extrêmes.

Le mètre dans la musique sans *tāl*

La nature spéciale du *tāl* peut être mise en évidence lorsqu'on le compare à la musique sans *tāl* (*anibaddh*). On prétend généralement que toutes les musiques de ce genre sont non mesurées à commencer par l'*ālāp* lent (dont on dit qu'il est complètement dépourvu de pulsation), en passant par le *jor* ou *madhya* pour arriver au *drut ālāp* (tous trois dotés d'une pulsation, mais en principe non mesurés). Cependant, de même que Widdess se demande si l'*ālāp* est vraiment dépourvu de pulsation (1994), nous nous demandons s'il ne faut pas remettre en question

[28] Ou de quatre à trois niveaux, si le niveau du demi-cycle est considéré comme signifiant du point de vue métrique.

[29] Comparé à la suggestion de Sachs: voir la note ci-dessus.

l'idée que le *joṛ* n'est pas mesuré. Qu'il soit sans *tāl* est certain, mais il peut avoir un mètre au sens large du terme comme nous l'avons défini plus haut; autrement dit, il génère un cadre hiérarchique et périodique qui comporte au moins deux niveaux de pulsations.

Tout *joṛ* a une pulsation régulière, d'habitude organisée autour d'une structure de deux, quatre ou huit pulsations: en pratique, il possède deux niveaux de pulsations et remplit donc en tout cas les conditions requises par Lerdahl et Jackendoff pour qu'il y ait un mètre. On ne peut cependant dire de ce genre de *joṛ* qu'il a un *tāl* puisqu'il n'est pas organisé selon un cycle métrique reconnu. En outre n'étant pas arrangé en fonction d'un *tāl* et se déployant généralement sans accompagnement, il arrive au mètre du *joṛ* d'être inconsistant. Des pulsations peuvent disparaître ou être ajoutées au schéma binaire, le musicien peut provisoirement préférer une structure de trois, cinq ou sept pulsations ou faire une pause dans son chant ou son jeu sans conserver à l'esprit le «mètre» binaire. Cette irrégularité n'est pas plus frappante que pour n'importe quelle autre musique considérée comme métrique; et pourtant, du point de vue du *tāl*, elle est fortement ressentie comme telle.

Dans certains cas, le mètre du *joṛ* peut être plus complexe. Il arrive que des musiciens prennent, par exemple, deux structures de quatre pulsations comme une unité entière. C'est le cas du sitariste Deepak Choudhury, qui affirme avoir cette structure à l'esprit lorsqu'il joue le *joṛ* et encourage ses disciples à compter les temps pour son *joṛ*, en marquant la structure à quatre pulsations par une succession de battues et de gestes muets (*tāli* et *khālī*). Plusieurs autres musiciens, dont Pandit Ravi Shankar, jouent parfois le *joṛ* dans un *tāl* strict à huit pulsations, accompagné par un *pakhāvaj* ou un *tablā khaṛaj* (bas), en disant qu'il s'agit d'une pratique traditionnelle[30]. Il est évident que, si ce genre de musique remplit effectivement les conditions nécessaires pour qu'il y ait mètre, elle ne répond pas aux exigences plus rigoureuses du *tāl*, ce qui confirme l'idée énoncée plus haut, à savoir que le *tāl* est un concept plus spécifique que le mètre.

Tāl et mètre: une récapitulation

La comparaison entre le mètre et le *tāl* se trouve être révélatrice pour les deux concepts. Nous avons commencé avec un double modèle du mètre, comme interaction de plusieurs niveaux de pulsation tout d'abord (en remplacement d'une idée plus ancienne mais plus problématique du mètre comme alternance entre temps forts et temps faibles) et comme arrière-plan au dessin rythmique. Ces deux aspects s'appliquent sans aucun doute à la musique de l'Inde du Nord, non seulement pour

[30] Deepak Choudhury (communication personnelle). Certains chanteurs de *dhrupad* utilisent aussi cette pratique, tandis que les joueurs de *rudra vînā* demandent à leur percussionniste au *pakhavaj* (tambour tubulaire) de jouer le *cautāl* à douze *mātrā* pendant la section *jor* (communication personnelle de R. Widdess).

toutes les formes rattachées au *tāl,* mais encore pour beaucoup de musiques sans *tāl.* Le *tāl* lui-même a cependant des exigences plus contraignantes.

1. Le *tāl* est une dimension explicite de la musique qui doit être établie sans ambiguïté.
2. Le rythme doit être organisé selon des structures métriques autorisées ou *tāl.*
3. Ces *tāl* sont des structures temporelles où se recoupent au moins trois (et non deux) niveaux de pulsation.

Dans le cycle du *tāl,* la définition de temps forts ou faibles serait problématique: on pourrait croire en effet que les temps forts sont accentués du point de vue dynamique, c'est-à-dire plus sonores que le reste. En fait, dans la musique indienne, les accents dynamiques peuvent intervenir sur n'importe quel temps (ou même entre ceux-ci). Ce que donne le *tāl* est une matrice temporelle structurellement importante, qui intervient quand les niveaux de pulsations coïncident sur deux niveaux ou plus: ces pulsations n'ont pas besoin d'être accentuées mais peuvent être déduites, par exemple, des changements de timbre au tambour ou de structure de composition.

La musique de l'Inde du Nord vient aussi clairement étayer les théories de Kolinski dans la mesure où les musiciens indiens font une distinction conceptuelle nette entre le rythme et le mètre, ce qui évoque le rapport de la forme au fond dans la *Gestalt Psychologie.* Le mètre (*tāl*) est un cadre abstrait, tout d'abord construit dans l'esprit du musicien et représenté dans la chironomie et/ou le *ṭhekā,* d'où il peut être reconstruit par l'auditeur. Le rythme est compris dans le contexte de ce cadre et, bien qu'il puisse souvent être directement généré par le *tāl,* il reste séparé de celui-ci.

Cette séparation pose cependant certains problèmes. Par exemple, le *ṭhekā* est une structure rythmique utilisée pour représenter un mètre. Comme il a cette fonction, il finit par être identifié au mètre. Ainsi la distinction entre le rythme et le *tāl* et la nature abstraite de ce dernier peuvent être mises en danger par l'utilisation du *ṭhekā.* Il est fréquent dans de nombreuses traditions musicales que le mètre soit défini par une structure rythmique qui se répète, et pour ceux qui pratiquent ces musiques, l'idée d'un mètre sans rythme n'aurait probablement pas beaucoup de sens. (Cette proximité crée une confusion sur le plan théorique, à tel point que dans certains travaux musicologiques, la distinction entre rythme et mètre est des plus vagues, voire inexistante).

Cette étude rappelle aussi l'importance cruciale du tempo dans le fonctionnement du mètre. Le mètre est formé par l'interaction de niveaux de pulsations et il est probable que ces derniers ont certaines fonctions dans la représentation cognitive du mètre. Les mètres peuvent être accélérés ou ralentis; mais si le tempo était modifié au delà de certaines limites (et l'on ne peut que deviner pour l'instant ce qu'elles pourraient être), le fonctionnement du mètre s'en trouverait altéré. La fonction de certains niveaux de pulsation peut changer et devenir obsolète du point de vue métrique, ou alors de nouveaux niveaux peuvent entrer en jeu.

Un autre domaine dans lequel la musique indienne peut nous aider dans la réflexion sur le mètre est l'importance de la théorie: le système métrique de l'Inde du Nord ne pourrait certainement pas exister dans sa forme actuelle sans la contribution de la théorie au développement de la pratique; de même, bon nombre de structures métriques complexes ne pourraient être perçues par des auditeurs s'ils n'avaient aucun accès à ces mêmes théories. La théorie n'est donc pas seulement quelque chose qui décrit le *tāl*, ne serait-ce qu'imparfaitement; elle fait partie de la texture même du *tāl* et ne peut être dissociée de sa pratique. La théorie aide à la représentation cognitive des structures complexes et crée des possibilités de développements dans la pratique.

Cette étude montre qu'il existe de nombreuses ressemblances entre le concept de mètre tel que le comprennent les musicologues occidentaux et celui de *tāl* comme il s'est développé en Inde. Les différences – l'utilisation de niveaux de pulsation irréguliers en Inde, le fait qu'on insiste sur trois niveaux de pulsation ou plus, ainsi que la nature explicite du *tāl* – sont réelles. Mais, compte tenu des ressemblances fondamentales qui existent entre les deux concepts, ces différences sont relativement superficielles. Il s'agit là d'une observation importante car elle implique que, si le mètre n'est pas présent dans toutes les musiques, il n'est pas non plus limité à la musique occidentale. Nous pensons qu'une réflexion sur la musique indienne permet à notre concept de mètre d'être appréhendé dans une perspective différente et utile, et vice versa.

Références

AGAWU Kofi
1995 *Africa rhythm. A Northern Ewe perspective.* Cambridge: Cambridge University Press

AROM Simha
1991 *African polyphony and polyrythm.* (trans. M. Thom, B. Tuckett, R. Boyd) Cambridge: Cambridge University Press.

BAMBERGER Jeanne
1991 *The mind behind the musical ear. How children develop musical intelligence.* Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

BERRY Wallace
1976 *Structural functions in music.* Englewood Cliffs: Prentice-Hall.

CLAYTON Martin R. L.
1993a *The rhythmic organisation of North Indian classical music: tāl, lay and laykārī.* Unpub. PhD diss., SOAS, University of London.
1993b «Two gat forms for the sitār: a case study in the rhythmic analysis of North Indian music». *British Journal of Ethnomusicology* 2, pp. 75-98.
1996 «Free rhythm: ethnomusicology and the study of music without metre» *Bulletin of SOAS.* LIX/2, pp. 323-332.

CLYNES Manfred et WALKER Janice
1982 «Neurobiologic functions of rhythm, time and pulse in music» in Clynes, M (ed.) *Music, Mind and Brain.* pp. 171-216. New York: Plenum Press.

COOPER Grosvenor et MEYER Leonard B.
1960 *The rhythmic structure of music.* Chicago: University of Chicago Press.

DOWLING W. Jay and HARWOOD Dane L.
1986 *Music cognition.* London: Academic Press.

GOTTLIEB Robert
1993 *Solo tabla drumming of North India: its repertories, styles and performance practices.* (2 vols). Delhi: Motilal Banarsidass.

GROVE 6
1980 *The New Grove dictionary of music and musicians.* ed. Stanley Sadie, London: Macmillan

HANDEL Stephen
1989 *Listening: an introduction to the perception of auditory events.* Cambridge, Mass.: MIT Press.

HOPKINS Pandora
1982 «Aural thinking» in R. Falck and T. Rice (eds) *Cross cultural perspectives on music.* Toronto: University of Toronto Press.

KIPPEN James R.
1988 *The tabla of Lucknow: a cultural analysis of a musical tradition.* Cambridge: Cambridge University Press.

KOLINSKI Mieczyslaw
1959 «The evaluation of tempo» *Ethnomusicology* 3/2: 45-47.
1973 «A cross-cultural approach to metro-rhythmic patterns» *Ethnomusicology* 17/3: 494-506.

LERDAHL Fred et JACKENDOFF Ray
1983 *A generative theory of tonal music.* Cambridge, Mass.: MIT Press.

MANUEL Peter
1983 «The concept of Tala in semi-classical music». *National Centre for the Performing Arts Quarterly Journal* (Bombay) 12/4: 7-14.

PANTALEONI Hewitt
1987 «One of Densmore's Dakota rhythms reconsidered» *Ethnomusicology* 31/1: 35-55.

ROWELL Lewis
1988 «Form in the ritual theatre music of ancient India» in *Musica Asiatica* 5 Cambridge: Cambridge University Press.

SACHS Curt
1953 *Rhythm and Tempo.* London: Dent.

SMITH K. C., CUDDY L. L. et UPITIS R.
1994 «Figural and metric understanding of rhythm». *Psychology of Music* 22: 117-135.

VOS P. G.
1979 *Identification of metre in music.* (Internal Report 0N07). Nijmegen: University of Nijmegen.

WALKER Robert
1992 Review of Bamberger 1991. *Psychology of Music* 20: 186-191

WIDDESS Richard
1994 «Involving the performers in transcription and analysis: a collaborative approach to *dhrupad*» *Ethnomusicology* 38/1: 59-80

WINDSOR W. Luke
1993 «Dynamic accents and the categorical perception of metre» *Psychology of Music* 21: 127-140.

YESTON Mamy
1976 *The stratification of musical rhythm.* New Haven, Conn.: Yale University Press.

RESUMÉ

Cet article traite de la relation entre le concept de *tāl* dans la musique hindoustānī de l'Inde du Nord et celui de mètre dans la musique occidentale et en ethnomusicologie en établissant des rapprochements entre différentes branches de la recherche musicale. Qu'entend-on par mètre, qu'est-ce que le *tāl*, et dans quelle mesure ces deux concepts se recoupent-ils ? La musicologie, l'ethnomusicologie et la psychologie musicale fournissent-elles des clés pour comprendre la musique indienne, et l'étude du *tāl* permet-elle d'envisager la notion de mètre comme un phénomène musical largement répandu ? En plus d'une réflexion sur ces questions théoriques, cet article propose quelques exemples concrets des bénéfices à tirer d'une approche interdisciplinaire.

ABSTRACT

Metre and tāl in North Indian music. *This paper discusses the relationship between the concept of* tāl *in North Indian Hindustani music, to that of metre in Western music and in ethnomusicology, drawing together strands of research from several different branches of music studies. What do we mean by metre, what is* tāl, *and to what extent do the two concepts overlap ? Can studies in musicology, ethnomusicology and music psychology provide insights into Indian music, and can the study of* tāl *contribute to an understanding of metre as a widespread musical phenomenon ? Besides discussing some of the theoretical issues generated by such questions, this paper also provides some concrete illustrations of the benefits of interdisciplinarity and methodical comparison.*

COMPOSER ET INTERPRÉTER DES RYTHMES
Musique et langage tambouriné chez les 'Aré'aré[1]

Hugo Zemp

«Perroquet», «Échenilleur à ventre blanc», «Coucou de Puru-le-Petit», «Tourterelle de Hiumane», «Willie Lève-queue de Warousu», «Donne la ceinture!», «Porter une victime», «Traverser», «La lance m'a touché!», «Protection des ancêtres», «Taremae, il vient ici!», «Quel Taremae?», «Crier lors de la distribution de nourriture», «Au voleur!», «Tremblement de terre», «Parole d'Omniprésente-dans-les-villages», «Chant de divination» ... Ce sont quelques titres, parmi beaucoup d'autres, de pièces pour tambours (*mani 'o'o*) jouées par les ensembles de tambours (*para ni 'o'o*) ou sur un tambour seul (*'o'o mouta*) chez les 'Aré'aré des Iles Salomon[2].

Lorsque Daniel de Coppet, de retour d'une mission ethnologique de deux ans chez les 'Aré'aré, me fit écouter en 1967 des enregistrements de flûtes de Pan et de tambours et me traduisit quelques titres de pièces, je fus fasciné par la beauté de la musique et intrigué par ces titres. Comment, pourquoi, par qui ces titres étaient-ils donnés à des pièces? Quel était le rapport entre la structure musicale et le titre? Quel était le processus de la création musicale? Y avait-il une part d'improvisation? Qui composait et selon quelles règles? Pourquoi le nom d'une personne figurait-il quelquefois dans le titre? Les compositeurs étaient-ils connus? Le mystère de ces titres a certainement contribué à ma décision de changer de terrain, de passer d'Afrique occidentale au Pacifique du Sud-Ouest, et de séjourner chez les 'Aré'aré des Iles Salomon.

Dans les sociétés de tradition orale, la composition musicale – comme la création dans d'autres domaines tels les arts plastiques – s'inscrit dans le cadre d'une convention sociale et culturelle, et fait partie d'un style. Mais l'individualité et l'imagination créative des compositeurs ne doivent pas être sous-estimées, comme le rappelle John Blacking en évaluant les travaux de Percy Grainger, ce pionnier méconnu de l'ethnomusicologie du début du siècle:

---

[1] Comme mes précédentes publications sur la musique des 'Are'aré, cet article examine des matériaux recueillis au cours de trois missions entre 1969 et 1977. Il a bénéficié des conseils de Daniel de Coppet dont la collaboration et l'amitié n'ont pas cessé depuis notre premier terrain en commun. Je ne peux jamais assez lui exprimer toute ma gratitude.

[2] Il s'agit en fait de tambours de bois à fente; mais, étant donné qu'aux Iles Salomon les membranophones sont inconnus, le seul terme «tambour», sans épithète, sera ici employé afin d'éviter des répétitions inutiles.

> «[...] une tradition de musique populaire n'est pas le produit d'un quelconque collectif ethnique amorphe [...]»
>
> «[...] la musicalité et les intérêts musicaux des gens ne sont pas entièrement déterminés par leur environnement et leur arrière-plan social. En retravaillant le matériel musical, les compositeurs et les exécutants ont utilisé des conventions artistiques admises et ont été souvent influencés par d'autres membres de leurs communautés; mais leur production de musique a toujours été le résultat d'un choix individuel et d'une utilisation de certains processus pour donner un sens musical au monde. La musique populaire, pas moins que la soi-disant 'musique d'art' d'Asie et d'Europe, a été composée par des individus et continuellement recomposée par des exécutants individuels»[3] (Blacking 1987: 1-2).

Dans les années 1950-1960, plusieurs publications paraissent, regroupant des témoignages disponibles à l'époque sur la composition dans les musiques de tradition orale. En se référant aux travaux sur la littérature orale et l'anthropologie, Bruno Nettl réfute le mythe romantique de la création musicale anonyme du peuple en tant qu'entité, affirme l'universalisme des techniques de composition, que la musique soit écrite ou non, et souligne la place de l'inspiration du divin dans de nombreuses sociétés (1954: 81 et 1956: 2). Quelques années plus tard, Nash étudie le rôle du compositeur aussi bien dans la musique savante occidentale que dans les musiques traditionnelles (1961). Merriam reprend les trois points traités par Nettl, et rassemble en un chapitre de vingt pages de nombreuses références dispersées dans la littérature ethnologique et ethnomusicologique, pour la plupart consacrées à la quête surnaturelle (visions, rêves, transes), au statut du compositeur, à la création des textes de chants (1964: 165-184). Quant au processus de la composition (c'est le titre de son chapitre: *The Process of Composition*), il reste en grande partie énigmatique.

Ces travaux précurseurs ne mentionnent pas un procédé de composition qui nous intéresse ici au premier chef: l'imitation stylisée de sons de l'environnement naturel et humain. La recherche la plus achevée que je connaisse concernant ces rapports entre des sons de la nature et la musique est celle de Steven Feld sur les Kaluli de Papouasie-Nouvelle-Guinée (cf. principalement Feld 1982, 1988, Keil et Feld 1994). Cependant, si, chez les Kaluli, le paysage sonore (*soundscape* en anglais) de la forêt équatoriale imprègne le style dans différents domaines de l'expression artistique (musique, peinture corporelle, parure de fête, chorégraphie), il semble qu'il marque plus la structure générale et les modalités d'exécution des

---

[3] *[...] « that a folk music tradition is not the product of some amorphous ethnic collective[...] « [...] « people's musicality and musical interests are not entirely determined by their environment and social background. In re-working musical material, composers and performers have used current artistic conventions and have often been influenced by other members of their communities; but their production of music has always been the result of individual choice and of using certain processes of making musical sense of the world. Folk music, no less than the so-called 'art music' of Asia and Europe, has been composed by individuals and continually re-composed by individual performers.»*

chants que des compositions particulières. Comme l'écrit Feld (1982: 166): «la mélodie peut être une formule stéréotypée, mais l'aspect créatif et nouvellement composé d'un chant se trouve dans le texte»[4].

Ce qui nous intéresse ici davantage, c'est la composition de la musique intrumentale où l'aspect musical n'est pas subordonné à l'invention du texte.

Depuis la publication de mes premiers disques de musique des Iles Salomon, à partir de 1971 (disques [4 à 12]), j'ai signalé à plusieurs reprises que la grande majorité des pièces instrumentales sont composées d'après des sons de l'environnement naturel et humain. D'autres chercheurs ont relevé en Asie du Sud-Est le même type de rapport iconique: Revel-Macdonald et Maceda en 1987 chez les Palawan des Philippines (disque [1]), Roseman en 1996 chez les Temiar de Malaisie (disque [2]), les instruments utilisés chez les premiers étant le luth, la flûte et la guimbarde, chez les seconds, la guimbarde et la cithare tubulaire. Ces indications, intéressantes mais trop succinctes, montrent que les musiques instrumentales «imitatives» des Iles Salomon ne représentent pas un cas unique.

Il est probable que le manque de profondeur visuelle dans la forêt équatoriale favorise l'acuité auditive des habitants. Les sons de la forêt – cris d'oiseaux, coassement de grenouilles, crissement d'insectes, bruissement de la pluie, murmure de la rivière, frottement de branches d'arbres dans le vent, etc. – varient selon les heures de la journée et de la nuit et selon les conditions météorologiques. Dans un disque remarquable [3], Steven Feld a recréé vingt-quatre heures du paysage sonore des Kaluli, mettant les sons de la nature et des activités humaines dans la forêt en symbiose avec la musique. Pour les 'Aré'aré qui vivent sur une île, les sons naturels de la mer et de la navigation humaine s'ajoutent aux sons de la forêt. Et surtout, si la moitié environ des compositions de musique instrumentale ont comme source les sons de la nature, l'autre moitié traduit ceux du village, y compris les paroles, pleurs, cris et gémissements des enfants et des adultes.

Proches de notre investigation sur les rythmes de tambours 'aré'aré sont les pages que Douglas Oliver a consacrées aux tambours à fente des Siuai de Bougainville, îles Salomon du Nord-Ouest (faisant partie de la Papouasie-Nouvelle-Guinée). Oliver distingue une dizaine de signaux frappés sur un seul tambour et un répertoire de pièces musicales, appelées «ornements de coquillage», jouées à l'unisson «pour le plaisir» sur une dizaine de tambours de taille différente, sous la direction d'un meneur. Les pièces relevées sont toutes basées sur des paroles, quelquefois humoristiques. L'auteur donne la traduction anglaise de plusieurs de ces «ornements de coquillage» et le texte vernaculaire de l'un d'eux, «reproduit sur les tambours à fente par des accents de frappement et par le tempo»[5], autrement dit par le rythme. Oliver traduit également les paroles que les Siuai attribuent aux cris d'un oiseau (Oliver 1953: 72), mais ne dit rien sur la création des pièces. La phrase de Bruno Nettl reste toujours valable:

---

4 *«[...] melody can be formulaic, but the creative and newly composed aspect of a song lies in the text.»*

5 *«[...] reproduced on the gongs by accent of beat and by tempo».* Ailleurs il écrit que le meneur «reproduit chaque mot par ses syllabes et accents»[...] *«[...] he reproduces each word in terms of its syllables and accents[...] «*

«[...] les musicologues savent réellement très peu de choses sur la manière dont la musique se produit, surtout dans son aspect innovatif, qu'ils admirent peut-être le plus»[6] (Nettl 1983: 26).

Cet article, limité aux répertoires des tambours, s'inscrit dans une recherche plus vaste sur la composition des différents types de musique instrumentale 'aré'aré, et se propose d'approfondir l'étude du processus de la création, aussi bien en ce qui concerne les représentations mentales que les techniques de la composition.

Du monde sonore environnemental au motif rythmique

Une douzaine de verbes, accompagnés ou non d'adverbes et de compléments d'objet, servent à désigner l'acte de création musicale, que ce soit pour un ensemble de flûtes de Pan, un instrument en bambou joué en solo, ou pour les tambours[7]. Trois verbes, de parfaits synonymes, concernent la création de l'esprit: *supaa, raupu, ha'apasu*, qu'il est possible de traduire par «créer», «inventer», «instituer», et dans le domaine musical, par «composer». Un quatrième verbe, *tara'ae,* «commencer», peut s'employer pour toute activité, mais une phrase telle que *'e tara'ae mani 'o'o ee,* «il a commencé cette pièce pour tambours», qualifie sans ambiguïté la création musicale. On «fait» ou «travaille» (*to'i* ou *tau*) une pièce pour tambours; on «imite» *(maani)* quelque chose; on «tourne» *(po'osi),* «transforme» ou «change» *(rikita'i* ou *riu'a'ani)* une pièce à partir de quelque chose; on l'«extrait» *(tore)* de quelque part; on «frappe» *('ui)* d'après quelque chose et «à sa ressemblance» *(rataa'ana).* Les pièces pour tambours sont composées, commencées, faites, imitées, tournées, transformées, frappées, d'après des sons de l'environnement naturel ou humain. Quelques rares pièces – comme certaines pièces des ensembles de flûtes de Pan – traduisent en rythmes sonores des mouvements visuels, tels que le délicat balancement d'une araignée au milieu de sa toile, le léger tremblement des feuilles dans le vent, ou le tremblement de terre.

La langue 'aré'aré exprime la notion de son par deux termes. Ainsi, *nanarata ni manu* ou *nanarata ni 'o'o* désignent respectivement «le son ['les pleurs'] de l'oiseau» et «le son ['les pleurs'] des tambours» du point de vue de l'émission, *nonorota ni manu* ou *nonorota ni 'o'o* concernent «le son ['l'écoute'] d'un oiseau» ou «le son ['l'écoute'] des tambours» du point de vue de la réception[8].

---

[6] *«[...] music scholars actually know very little about the way in which music comes about, especially in its innovative aspect, which they perhaps most admire.»*

[7] L'analyse sémantique des termes est basée sur des entretiens et des récits enregistrés au magnétophone et intégralement transcrits en langue 'aré'aré, et dont certains sont traduits plus loin. Le dictionnaire de Daniel de Coppet (n.d.), en état d'informatisation, m'a été d'une aide inestimable.

[8] Il est intéressant de noter que par ces termes, les 'Aré'aré font la distinction bien connue dans l'étude de la communication entre *émetteur/récepteur* ou *destinateur/destinataire.*

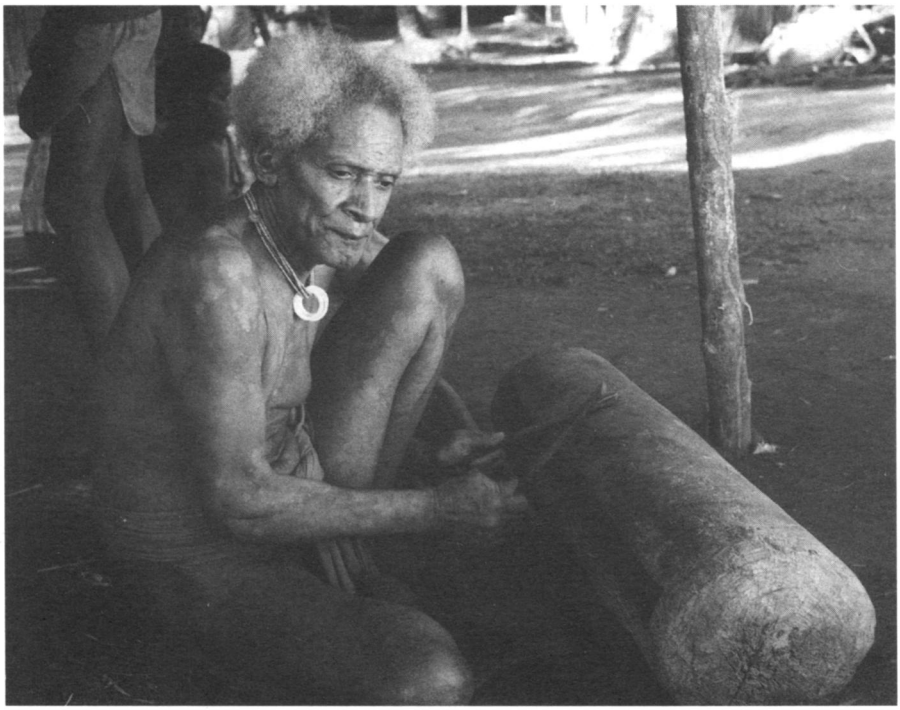


Fig. 1 : Warousu au tambour « menant » (Hauhari'i, 1977).

Cette dernière expression signifie également « la renommée [d'un ensemble] de tambours », et métaphoriquement, la renommée du grand homme, propriétaire et gardien de l'ensemble de tambours[9].

Comme le résume Warousu (fig. 1), à la fois excellent joueur de flûte de Pan et maître tambourinaire :

> Les gens d'autrefois, s'ils n'ont pas fait une pièce pour tambours à partir d'une parole, ils en ont fait une pièce pour flûtes de Pan. De toute chose qu'ils entendaient et qu'ils voyaient, s'ils ne l'ont pas chantée à sa ressemblance pour les flûtes de Pan, ils l'ont frappée à sa ressemblance sur les tambours. Les gens d'autrefois étaient comme cela.

Il convient de nuancer cette déclaration en ajoutant que la composition n'était pas seulement le fait des gens d'autrefois : Warousu a lui-même composé deux pièces

[9] Cf. le récit de Warousu concernant le creusement des tambours par son frère qui, lorsque certains lui reprochèrent de vouloir sa renommée personnelle, nomma par dépit son nouvel ensemble de tambours « Qui-veut-sa-renommée » (Zemp 1995 : 99-100). Dans les Iles Salomon du Nord-Ouest, à Bougainville, les ensembles de tambours à fente sont également un signe de réputation des *big men*; Oliver (1953) a intitulé non sans raison un article « The Relation Between Slitgongs and Renown in a Solomon Islands Culture ».

pour tambours. Lorsqu'il est questionné sur le titre d'une pièce et son origine, le tambourinaire le raconte dans une «histoire» *(sisihora)* ou un «récit» *(aarahu)*. Warousu m'en a raconté une cinquantaine, dont les six qui suivent:

(Récit 1) PROTECTION DES ANCÊTRES (*'ASI*)

Cette pièce, mon grand-père Aarumae Huruta'amane l'a composée. Il a entendu des grenouilles pleurer dans un lieu sacré, à Rara'oha Haukaru, et il a frappé une pièce de tambours à leur ressemblance. Les gens disaient: «Dans ce pays sacré, on dirait qu'on entend des êtres surnaturels!» Avec cette pièce, les ancêtres protègent les vivants. Quand on frappe les tambours, il y a des gens qui nous observent, qui nous maudissent ou nous jettent un mauvais sort. C'est pour cela qu'on joue la pièce «Protection des ancêtres», pour rappeler l'«image» que les jeteurs de sort ont éloignée[10]. Et on dit aussi «Appeler l'image au lieu-dit Rara'oha et derrière le banian»[11] ou «Extirper les paroles de malédiction au lieu-dit Rara'oha», et cela attrape les sorts et les éloigne de nous qui pourrions mourir en frappant les tambours lors d'une fête. Cette pièce éloigne les êtres à la puissance maléfique, le gingembre, la cordyline et d'autres feuilles ensorcelées utilisées contre nous. A côté de ces deux noms, on peut dire aussi «Protection contre les paroles de malédiction derrière le banian». Avec cette pièce pour tambours, on demande aux ancêtres de nous protéger contre les mauvais sorts, pour que personne ne tombe inconscient ni ne meure. C'est une chose puissante. Autrefois, quand on frappait cette pièce, personne ne devait faire une erreur. Si quelqu'un se trompait en frappant, on le tuait. Et même si on ne le tuait pas, il en mourait de toute façon.

Voici ce que j'ai entendu comme histoire *(sisihora)* concernant cette pièce pour tambours, cette pièce «Protection des ancêtres» de mon terroir Haukaru, cette pièce qu'on appelle également «Grenouilles de Haukaru». C'est Aarumae qui l'a composée.

Il ressort très clairement de ce récit que ce ne sont pas des grenouilles en général, ni une espèce particulière, qui sont sacrées, mais le lieu sur lequel ces grenouilles se trouvaient. Le coassement des mêmes grenouilles du même lieu sacré est à l'origine d'une pièce sacrée d'un ensemble de flûtes de Pan, alors qu'une autre pièce, composée à partir de grenouilles de la même espèce, mais ayant coassé dans un lieu sans importance, n'a aucun caractère sacré.

---

[10] Ici, jeter un sort signifie séparer l'image d'une personne (c'est-à-dire ses relations de représentation) de son corps (sa forme externe) et de son souffle. La personne ne peut guérir que si l'on parvient par un rituel à ramener son «image» et reconstituer ainsi sa personne complète. L'image *(nunu)* est faite de relations sociales dès la naissance et jusqu'à la mort. Elle est en germe la représentation ancestrale *(hi'ona)* telle que les rites funéraires l'établissent définitivement (sur les composantes 'aré'aré de la personne, cf. Coppet 1995 et à paraître).

[11] Le banian, avec ses racines aériennes, est un arbre particulièrement apprécié des êtres surnaturels. En frappant sur les tambours la pièce composée d'après le coassement de grenouilles sacrées vivant sur le site funéraire de Rara'oha, les tambourinaires demandent aux ancêtres de les protéger.

Warousu a composé une pièce d'après le cri de l'oiseau Willie Lève-queue *(Rhipidura leucophrys)*, pièce reproduite sur le disque [12], plage 10c:

(R2) WILLIE LÈVE-QUEUE *(RA'E)*

La pièce «Willie Lève-queue», la mienne, cette pièce je l'ai composée à Maro'u. «Willie Lève-queue de Waipaina». Il y a plusieurs pièces «Willie Lève-queue», mais celle-ci, c'est moi qui l'ai composée, et elle s'entend différemment des autres. C'est ma pièce pour tambours. Nous la frappons lorsque quelqu'un de ma parenté est mort, et aussi lorsqu'on installe les tambours, lorsqu'il y a beaucoup de gens à une fête, alors mon nom y est. C'est «Willie Lève-queue de Waipaina». Un matin, lorsque j'allais à la plage à Waipaina, un Willie Lève-queue pleurait. Et sur le chemin pour rentrer à la maison, je l'imitais avec ma bouche. Puis à la maison, je le tapais sur le lit. C'est devenu ma pièce pour tambour. Je l'ai extraite de mon pays. Une pièce que personne ne m'a dite [montrée], c'est moi qui la possède.

[Huit ans auparavant, Warousu m'a raconté la même histoire avec d'autres mots, en précisant:]

Il [l'oiseau] pleurait, je l'écoutais, et je l'ai imité:

tee kii tee kii tekerei

Dans son récit, Warousu représente le motif rythmique par des onomatopées. En général, les syllabes *te* et *ke* sont utilisées pour des valeurs brèves; *tee, kii, tei, re* ou *rei*, pour des valeurs longues.

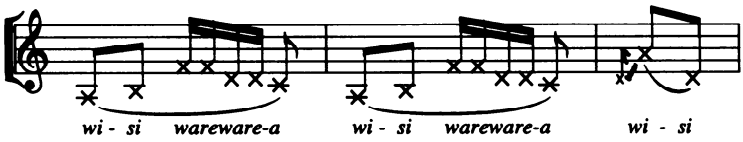
Warousu a composé la pièce en marchant, sans baguette ni tambour, en employant seulement des onomatopées. Puisqu'il ne peut faire sonner un ensemble de tambours sans une occasion spécifique (cf. *infra*), le compositeur ne peut essayer les nouveaux rythmes sur les instruments. Il les frappe avec un bout de bois ou avec le dos de la machette sur des racines d'arbres dans la forêt (ce que ne dit pas cette histoire), et au village il les tape sur un objet en bois comme les lattes d'un lit.

Le rythme de base, autrement dit le motif rythmique composé en premier et répété et/ou modifié un nombre déterminé de fois, est appelé *ro'u mani 'o'o* ou *toku mani 'o'o* (litt. «articulation d'une pièce pour tambour»), analogue au *ro'u mani 'au* ou *toku mani 'au* (litt. «articulation d'une pièce de musique [d'un instrument en bambou]» (cf. Zemp 1979: 13-14).

Warousu raconta aussi l'histoire suivante concernant l'oiseau *wisi*, l'échenilleur à ventre blanc *(Cocarina paperensi perpallida)*:

(R3) ÉCHENILLEUR À VENTRE BLANC *(WISI)*

La pièce «Échenilleur». Ils ont frappé les tambours à la ressemblance [du cri] de l'échenilleur qui parlait *(na'ana'a)*; ils les ont frappés à sa ressemblance. Il pleurait, et les gens l'écoutaient lorsqu'il pleurait *(nara)* ainsi, lorsqu'il faisait comme ceci [Warousu imite son cri]:



Ex. 1. Imitation du cri de l'oiseau *wisi* (échenilleur à ventre blanc), par Warousu.

Il parlait *(aaraarahu)* ainsi, et les gens l'ont frappé à sa ressemblance. [Warousu imite avec la bouche le segment rythmique de la pièce, en redoublant ainsi les troisième et quatrième syllabes]:

Il y a plusieurs pièces de tambours «Échenilleur»: on frappe la pièce «Échenilleur de He'aenima», qui fait partie du «Répertoire de tambours de He'aenima», et une autre pièce «Échenilleur» du «Répertoire de tambours de Horaanamae».

Le terme 'aré'aré le plus général pour les cris d'oiseaux est *nanarata,* «pleurs» (la forme verbale étant *nara*), employé chez les humains pour les pleurs d'enfants, les gémissements de malades ou de blessés, les complaintes et lamentations, funèbres ou non (mais il existe, comme nous verrons plus loin, d'autres termes plus spécifiques). Dans le domaine musical, *nanarata* désigne le son de tous les instruments de musique, qu'ils soient en bambou telles les flûtes de Pan et les tuyaux pilonnants, ou en bois comme les tambours à fente.

A côté du terme *nara,* «pleurer», Warousu utilise également dans le récit ci-dessus deux verbes signifiant tous deux «parler», mais qui se distinguent par leurs connotations. Le premier, *na'a,* signifie également, selon le contexte, «parler fort», «se quereller», la forme nominale *na'aha* désignant la «langue» (*na'aha ni 'Aré'aré,* «la langue des 'Aré'aré», *na'aha ni haka,* «la langue des Blancs», l'anglais), mais aussi la «voix». Le second terme, *aarahu,* désigne plus particulièrement l'acte de «raconter», la forme nominale *aarahuna* s'appliquant au «discours», au «récit». Les deux termes peuvent être employés pour caractériser le cri de l'échenilleur au ventre blanc parce que cet oiseau dit son nom comme certains autres oiseaux: la tourterelle *kurukuru,* le perroquet *riko* ou *kirori,* la chouette *kohuto,* le mégapode *kiu* ou *'ereo.* En imitant les cris de ces oiseaux, on répète généralement leur nom, et on ajoute, pour certains, des syllabes sans signification. Pour ce qui est de l'échenilleur, *warea* est utilisé comme verbe pour caractériser exclusivement son cri: on dit *wisi ka warea,* le mot *ka* étant un marqueur verbal du présent et de l'habituel.

Les cris de certains autres oiseaux ont une dénomination qui leur est propre, tel l'aigle *(hata)* et le calao *(pina)* qui *«kaakaa»* (onomatopée pouvant être utilisée en fonction verbale ou nominale), la poule sultane *(porare)* qui «tousse» *(hu'u).* D'autres oiseaux encore chantent *(nuu),* telles les différentes

espèces de pigeons *(roiroipau, uu'uu, 'ire'ire),* ou sifflent *(wasi)* comme le perroquet *riko* et le *kirakira* (grand oiseau non identifié). L'emploi de ces différents termes n'est pas sans évoquer la taxinomie sonore des oiseaux faite par les Kaluli de Papouasie-Nouvelle-Guinée (Feld 1982, chapitre 2). Cependant, les 'Aré'aré ne semblent pas avoir un système de classification aussi cohérent pour identifier les oiseaux d'après leurs cris – plusieurs « chantent » et « sifflent », ou encore « parlent » (disent leur nom), et tous « pleurent » (le perroquet *riko* fait les quatre).

Le nom du compositeur de cette pièce très ancienne ne s'est pas transmis. Comme il existe plusieurs pièces du même titre, on les distingue par leur appartenance à un « répertoire » (*panipani,* litt. « enclos », « cloison »), nommé d'après un tambourinaire célèbre ou un lieu apparaissant dans le mythe d'origine de l'outil lithique : *panipani ni 'o'o He'aenima* est le « répertoire de tambours [du dénommé] He'aenima » (cf. récit 7) ; *panipani ni 'o'o Horaanamae,* le « répertoire de tambours [du lieu-dit] Horaanamae », une vallée où furent extraits du lit de la rivière les premiers silex et creusés les premiers tambours, puis composées les premières pièces. La plupart des pièces considérées comme très anciennes, que leur titres soient connus ou non, sont classées dans l'un ou l'autre de ces deux répertoires.

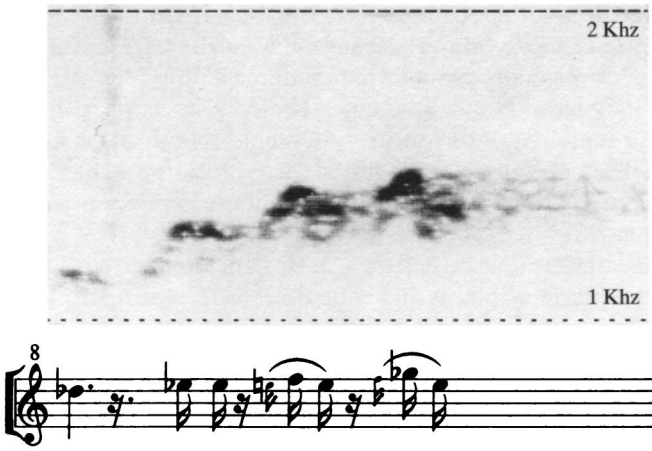
(R4) TOURTERELLE *(KURUKURU)*

Concernant la tourterelle. Ils ont frappé d'après elle qui pleurait. Ils écoutaient et frappaient une pièce pour tambours d'après ses pleurs. Ils l'imitaient sur les tambours et cela s'entendait comme la parole qu'ils frappaient. Pour le tambour, pour que cela soit bien. Ils l'ont imité et fait comme ceci :

Il y a plusieurs sortes [pièces] de « Tourterelle », dont celle-ci. On dit que c'est « un côté ». Un autre côté est frappé comme ceci :

C'est l'autre pièce « Tourterelle ».

Les deux pièces se distinguent surtout par leur structure (cf. *infra* ex. 5 et 12), le motif initial est le même, mais dans la deuxième pièce, il est de deux coups plus court. J'ai enregistré une tourterelle *(Macropygya mackinlayi)* dans la forêt, aux abords d'un village. Le sonagramme et la transcription de son cri montrent bien la source sonore qu'ont utilisée les compositeurs 'aré'aré (cf. ex. 2) :



Ex. 2: Sonagramme[12] du cri de la tourterelle *kurukuru,* avec transcription.

Un autre oiseau très fréquemment présent aux abords des villages est le petit perroquet vert *riko* ou *kirori (Vini margarita).* Ses cris ont été à l'origine de nombreuses pièces de musique pour différents types de flûtes de Pan, et également d'une pièce pour tambours:

(R5) PERROQUET (*RIKO*, ou *KIRORI*)
Ceci est une pièce du répertoire [du tambourinaire] He'aenima, la pièce «Perroquet». Un perroquet mangeait et volait, et ils [les gens] ont frappé les tambours à sa ressemblance. Il volait et pleurait comme ceci:

kirori kirori kiririririririri[...]
tekete tekete teketeketekete

C'est cela qu'ils ont imité sur les tambours. Ils l'ont imité quand il pleurait, et ils l'ont frappé sur les tambours.
La personne qui possédait [qui a composé] cette pièce, je ne la connais pas. Le titre de la pièce pour tambours est «Perroquet»; c'est une pièce du répertoire [du tambourinaire] He'aenima.

Pour la pièce suivante, le titre ne peut être oublié, puisqu'il concerne des paroles du héros culturel féminin qui apporta aux hommes l'outil lithique, la lame de pierre qui permit l'abattage des arbres, la clôture des jardins, la construction des maisons, la fabrication des perles de monnaie de coquillage, la facture des flûtes de Pan, et ... le creusement des tambours. Chaque fois qu'un nouvel ensemble de tambours est fabriqué et inauguré, ses deux noms sont cités dans une prière:

[12] Les sonagrammes ont été réalisés sur un Sona-Graph 5500 au Département d'ethnomusicologie du Musée de l'Homme.

Teakeni, «Femme-prodige» et Ra'uhanua, «Omniprésente-dans-les-villages» (Zemp 1995: 103-104). La pièce qui évoque ses paroles, rapportées dans un mythe (Coppet et Zemp 1978: 7-11), ne manque jamais lorsque l'ensemble de tambours résonne. Warousu raconte:

(R6) PAROLES D'OMNIPRÉSENTE-DANS-LES-VILLAGES (*WARANA RA'AUHANUA*)

Ceci est une parole de la femme qui s'appelait auparavant Femme-prodige (Teakeni). Elle a créé la magie *'iru* pour les tambours. Elle et Waiai habitaient à Aaito'o, et il lui disait:

Marions-nous: je voudrais que nous nous mariions,
puisque nous vivons ici ensemble.
Tu travailles et tu nourris les porcs pour moi.
Nous deux, nous vivons ici et je voudrais qu'on se marie!

Alors Femme-prodige a dit:

Oh! quelle est donc cette femme dans la maison?
La monnaie que j'ai gagnée, c'est ta monnaie;
la maison que j'ai construite, c'est ta maison;
les porcs que j'ai nourris, ce sont tes porcs;
Waiai, mon petit!
Tu ne travailles pas, tu ne peux me choisir pour femme;
tu ne gagnes rien, tu ne peux me choisir pour femme;
tu ne nourris pas les porcs, tu ne peux me choisir pour femme;
tu ne construits pas de maison, tu ne peux me choisir pour femme;
Waiai, mon petit!

Elle a prononcé ces paroles à Aaito'o, et lui, Waiai, en a fait une pièce pour tambours, pour qu'on frappe les tambours d'après les paroles d'Omniprésente-dans-les-villages. C'est une pièce très ancienne concernant la femme qui a créé les tambours.

Warousu crie certaines de ces paroles entre les trois parties principales de la pièce jouée sur les tambours. Il n'y a pas ici une imitation stricte du rythme des paroles, car les différentes phrases n'ont pas le même nombre de syllabes, alors que les segments rythmiques frappés sur les tambours ne varient pas (cf. ex. 9).

Dans la plupart des autres pièces dérivées de paroles, la relation entre la prononciation et le rythme tambouriné est tout à fait évidente. Les paroles sont aussi plus courtes. Ces pièces sont appelées *'o'o rereho,* «tambour parlant». *Rereho,* comme son synonyme *na'a,* connote une parole prononcée à haute voix, le bruit de la parole, et dans un autre contexte, le fait de réprimander, de se quereller. Tauhairiu, un grand tambourinaire (fig. 2, au milieu), me raconta une autre histoire concernant le célèbre tambourinaire He'aenima qui composa la première pièce imitant des paroles:

(R 7) «LA LANCE M'A TOUCHÉ!» (*SUA 'E TO'O 'AKU!*)

[...] He'aenima a creusé un ensemble de tambours à Raroaha, pour la fête funéraire de Suru'are. Ils ont élevé des porcs pour ces tambours creusés en

l'honneur des funérailles de Suru'are. A cette fête de porcs, organisée par 'Airu et Kenisuea, ils ont apporté cent porcs. Et lorsqu'ils ont commencé à frapper les tambours, un homme du nom de Puakini a jeté sa lance à Hanaorea. Celui-ci, blessé, a crié:

Su-a 'e to'o aaku! La lance m'a touché!

'Au wariwari nau! Extrayez-la-moi!

'E-re-i, 'e-re-i! Aïe, aïe!

Les gens l'ont tenu ferme et ont taillé dans sa chair pour extraire la lame de la lance. He'aenima, lui, a commencé le «tambour parlant» avec ces paroles. Ils ont frappé les tambours et c'est ainsi que le «tambour parlant» a commencé. [...]

En parlant rapidement, l'occlusion glottale entre deux voyelles est quelquefois supprimée, de même une voyelle longue peut être raccourcie. C'est ce que fait ici Tauhairiu, en prononçant [Su-a-e-to-a-ku], correspondant aux six frappes du rythme tambouriné.

Voici le récit de Si'ai concernant une pièce liée à une généalogie localisée, et que l'on frappe sur un seul tambour pour identifier la provenance de certains messages tambourinés (des précisions sur ces signes seront données *infra*).

(R 8) «TAREMAE, VIENS ICI!» (*TAREMAI TA'AMAI*)

La pièce pour tambour concernant Taremae. Cette personne est notre grand-père. Quand quelqu'un était malade, on appelait son nom, Taremae, pour qu'il vienne. Et cette frappe est comme ceci:

Taremae ta'amai[13] Taremae, viens ici!

tekere tekere

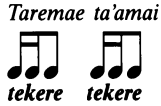
Taremae taa kura! Taremae, donne la médecine!

tekere tei teke

[13] Dans les langues mélanésiennes, l'occlusion glottale transcrite par une apostrophe devant une voyelle a la fonction d'une consonne. Les syllabes peuvent être courtes ou longues, comportant dans ce dernier cas une voyelle longue (notée deux fois) ou deux voyelles différentes. Ainsi, le nom *Ta-re-mae* est formé de deux syllabes courtes et d'une syllabe longue; le mot *ta-'a-mai* a la même structure syllabique, et par conséquent, le même rythme tambouriné, alors que la finale *taa kura* est inversement scandée (une longue et deux brèves).

Warousu, qui vient d'une autre région, donne une version tout à fait différente de cette pièce du répertoire de l'ensemble de tambours où, au lieu du guérisseur que l'on appelle et souhaite voir, on craint l'intervention d'un mauvais esprit:

(R 9) «TAREMAE, Il VIENT ICI!» (*TAREMAI TA'AMAI*)
Quand ils voyaient Taremae, ils en avaient peur, car cet homme pouvait devenir un esprit malin *(here)*, alors qu'il était encore en vie. Quand ils le voyaient, ils s'exclamaient: «Taremai, il vient ici!» Et cela, ils le frappaient à la ressemblance.

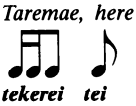


Taremae, il vient ici!

Cela fait partie du répertoire de tambours des gens de Horaanamae, car Taremae était un homme du côté de Horaanamae.

(R 10) «QUEL TAREMAE?» (*TAREMAI TEI?*)
Concernant Taremae, ils ont fait, le même jour, deux pièces pour tambours à partir de deux pièces de paroles. D'abord ils avaient dit: «Taremae, il vient ici!», et en ont fait une pièce pour tambours, puis ils ont fait une autre pièce de frappe d'après «Quel Taremae?»

Quel Taremae?



Taremae, esprit malin!

La structure de la pièce étant fixe, le mot disyllabique *here,* «esprit malin», est rendu sur le tambour par un seul coup comme le mot interrogatif *tei,* «quel?».

Comme dans beaucoup d'autres pièces, le rythme frappé sur les tambours reprend des fragments de paroles prononcées une fois et saisies au vol par un musicien qui en fait une pièce. Ces mots semblent bien anodins par rapport au pouvoir sacré des ensembles de tambours et à leurs liens avec le héros culturel féminin: il a été dit auparavant qu'une faute de frappe dans la pièce «Protection des ancêtres» était punie de mort. Les paroles sur lesquelles sont basées la plupart des pièces de tambours ont un caractère tout à fait anecdotique, comme le revèle également un autre récit de Warousu:

(R 11) «AU VOLEUR!» (*PIRINA!*)
Un jour, quelqu'un est revenu dans sa maison après une absence et s'est aperçu qu'on lui avait volé quelque chose. Alors il s'est mis à frapper le tambour

pour anoncer ce vol. Des gens de l'autre côté de la montagne l'ont entendu et se sont demandés: «Pourquoi ce tambour, mon ami?» – «Il annonce Au voleur!» – «Comment?» – «Au voleur! Au voleur!»
Alors ils en ont parlé longuement et ont fait de cette parole une pièce pour les tambours. Ils ont frappé à sa ressemblance:

Pirina! Pirina! Au voleur! Au voleur!

Quelqu'un a demandé: «Où sont-ils allés [les voleurs]?» – «Ils sont descendus par le chemin-des-lianes.»

Tau Tarawaro Par le chemin-des-liane

Tarawaro-waroa Le chemin-des-lianes-li

Ils [les poursuivants] sont allés derrière eux, mais ils ne les ont pas rattrapés. L'un a dit: «Ils sont descendus! Ils ont sauté!»

Hosu! Sauté!

Il est remarquable, dans cette pièce du répertoire des ensembles de tambours, que l'imitation de la parole ne sert nullement à envoyer un message. Il s'agit d'une pièce à fonction purement musicale, à la différence du signe frappé sur un seul tambour, dont l'histoire raconte qu'il fut à l'origine de l'exclamation «Au voleur!». Ce dernier signe appartient à la catégorie des signes transmettant des messages précis dont les rythmes semblent être arbitrairement attribués (cf. *infra*).

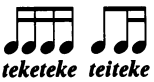
A l'occasion du lancement du caboteur *'Are'are Maasina,* «Fraternité 'aré'aré», construit en 1969 pour briser le monopole des commerçants chinois et européens, un ensemble de tambours fut creusé à la demande de David Kausimae, député 'aré'aré et ministre au gouvernement central des Iles Salomon, et Ariki Nono'ohimae, chef suprême des 'Aré'aré. Warousu, unanimement apprécié comme expert de la musique de tambours, fut chargé de composer une pièce pour fêter à la fois le lancement du bateau et l'inauguration du nouvel ensemble de tambours. La pièce fut jouée la première fois à l'occasion de cette fête (cf. film [1]). Quelques jours auparavant, Warousu me fit le récit suivant:

(R 12) *'ARE'ARE MAASINA*

Kausimae, Ariki, et Daniel [de Coppet] m'ont dit: «Fais une pièce pour tambours au sujet [du bateau] *'Are'are Maasina* qui va être descendu à la mer; cela sera une nouveauté!» Alors j'ai pensé: quelle pièce pour tambours

pourrait-on frapper à cette occasion, quelle parole pourrais-je travailler ? J'ai pensé : comment nous, les 'Aré'aré, allons-nous nous rassembler pour descendre le *'Are'are Maasina* à la mer, comment allons-nous nous réunir autour du nouvel ensemble de tambours ? J'y ai réfléchi et réfléchi. On nous a demandé de venir à Kiu [lieu du lancement du bateau et de la fête] et nous venons de partout, pour le lancement du bateau et l'inauguration de l'ensemble de tambours. J'ai pensé : comment nous, les gens de la côte est, montons-nous pour nous rassembler ici, et comment les gens de l'intérieur montagneux descendent-ils pour venir ici également, à la demande de ce rassemblement pour le *'Are'are Maasina* ? J'ai réfléchi au sujet du *'Are'are Maasina,* je l'ai imité [le nom du bateau] d'abord avec la bouche, puis avec les mains. Cela s'entendait en concordance avec les tambours, ne ressemblait à aucune autre pièce, était au centre même de la parole. Alors j'ai parlé comme ceci : « Enregistrons-le avec le magnétophone pour que cela reste définitivement. » C'est à partir d'une parole que j'ai réfléchi et travaillé :

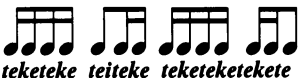
'Are'are Maasina



teketeke teiteke

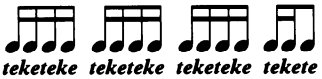
'Are'are Maasina

'Are'are Maasina kae siho hi 'asi *'Are'are Maasina* va descendre à la mer



teketeke teiteke teketeketekete

ta'aa aana po'o taau 'au roko roko mai les gens de l'est, rassemblez vous ici !



teketeke teketeke teketeke tekete

Ainsi j'ai travaillé le nom de *'Are'are Maasina* pour en faire une pièce pour tambours. Je ne l'ai pas fait au sujet d'un morceau du terroir, je l'ai fait d'après une parole. Le titre de cette pièce pour tambours est *'Are'are Maasina.*

Une fois le motif rythmique trouvé à partir d'un son environnemental, le compositeur en fait une pièce structurée.

Du motif rythmique à la pièce structurée

Faire d'un motif rythmique une pièce structurée pour ensemble de tambours est plus simple que faire une pièce pour ensemble de flûtes de Pan à partir d'un motif mélodique. Il n'y a pas de polyphonie comme dans la musique des flûtes de Pan ni de polyrythmie comme dans la musique de tambours d'autres régions du Pacifique et du monde : tous les tambourinaires frappent un même rythme non pas à l'unisson, puisque les instruments de différentes tailles produisent

différentes hauteurs de son, mais selon une texture que je propose d'appeler «homorythmie polyplane»[14]. Alors que le compositeur d'une pièce pour ensemble de flûtes de Pan a besoin de l'aide d'un, de deux ou de trois musiciens (en fonction des polyphonies à deux, trois ou quatre parties), le compositeur tambourinaire peut terminer sa pièce tout seul.

La grande majorité des pièces du répertoire se conforme à trois formules de base, avec de légères variantes, mais ayant toutes une même structure globale: une courte partie initiale (I); une partie médiane (M) plus longue qui reprend et répète plusieurs fois la partie initiale, et la varie le cas échéant; et une partie finale (F) rigoureusement identique à la partie initiale. Chaque partie est répétée et précédée de ce que j'appelerai «un lancement du meneur», indiqué par la lettre (y), et qui peut prendre différentes formes. Nous y reviendrons dans la section consacrée à l'exécution collective.

Le schéma de la structure globale peut se représenter comme suit:

//: y I ://: y M ://: y F ://

De nombreuses pièces se conforment à une formule A où le segment rythmique *(ro'u mani 'o'o)*, que nous indiquerons par un (a) minuscule, est joué un nombre déterminé de fois, enchaîné ou séparé selon un ordre strict. Dans la partie médiane (M) de la pièce, le nombre de répétitions du segment rythmique diminue progressivement. Ainsi, le segment (a) est d'abord joué trois fois sans interruption puis repris après une courte pause, il est ensuite joué deux fois et repris, puis une fois et repris, puis un fragment du segment – indiqué par (1/2a) – est joué et repris, enfin de nouveau le segment entier, mais sans reprise. L'ensemble de cette partie médiane (M) est ensuite rejoué[15].

Formule A (cf. ex. 3: *Taremae ta'amai!* «Taremae, il vient ici!»; ex. 4: *Taremae tei?* «Quel Taremae?»; ex. 5: *Kurukuru,* «Tourterelle»)

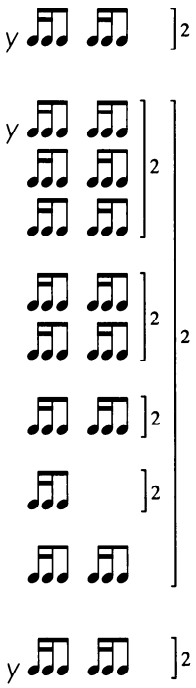
Partie Initiale	//: y a ://
Partie Médiane	//: y aaa / aaa / aa / aa / a / a / ½a / ½a / a ://
Partie Finale	//: y a ://

---

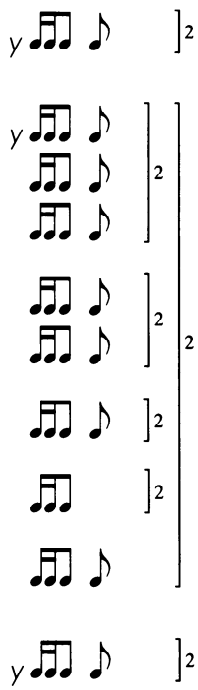
[14] Le terme «homorythmie» employé seul est impropre puisqu'il évoque l'utilisation simultanée d'un même rythme dans les différentes parties d'une texture polyphonique (certaines pièces de flûtes de Pan 'aré'aré sont homorythmiques). Avec l'épithète «polyplane» - empruntée à Dieter Christensen (1964: 165) qui, suivant Kurt Reinhard, appelle «polyplane Rezitation» des chants polynésiens dont les différentes voix restent chacune sur une même hauteur - la structure et les modalités d'exécution des pièces pour ensembles de tambours 'aré'aré sont, me semble-t-il, assez bien caractérisées.

[15] Dans les formules suivantes, les barres obliques séparent les segments rythmiques. Lorsque, comme c'est le cas pour la formule A, les segments rythmiques sont en outre séparés par des espaces, ceux-ci indiquent des silences d'environ un demi-soupir sur les transcriptions. Lorsqu'il n'y a pas d'espaces entre les segments rythmiques, ceux-ci sont enchaînés sans silences même si nous les avons séparés par des barres obliques pour faciliter l'identification des répétitions.

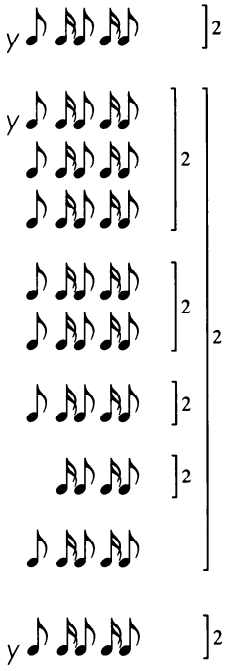
[16] Les références à la fin des légendes des exemples indiquent, dans le cas d'un enregistrement inédit, le numéro de la bande magnétique (BM) archivée au Musée de l'Homme (le chiffre romain correspond au numéro de la pièce), et dans le cas d'un enregistrement publié, soit le disque, soit le film.



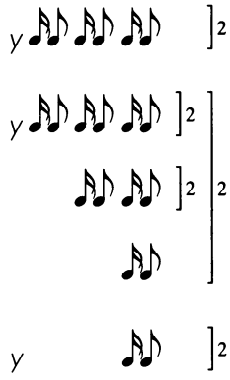
Ex. 3: Formule A. *Taremae ta'amai!* «Taremae, il vient ici!». Cf. Récit 8. Disque [6], face B, plage 3b.



Ex. 4: Formule A. *Taremae tei?* «Quel Taremae?». Cf. Récit 9. BM 72.16.31: XXIX.[16]



← Ex. 5: Formule A. *Kurukuru,* «Tourterelle». Cf. Récit 4. BM 72.16.34:VIII.



Ex. 6: Formule A abrégée. *Pirisi Puru Masike,* «Coucou (composé par) Puru-le-Petit». BM 72.16.33:XIV. Film [2].

Une quatrième transcription d'une pièce construite selon cette formule, *Tarauha,* «Traverser», figure dans la notice du disque [12], (fig. 12)[17]. Une autre pièce encore, *Ha'amaeha,* «Invocation aux ancêtres», est représentée dans le film [2].

Cette formule est condensée (ex. 6) par le compositeur de la pièce *Pirisi* («Coucou de Tahiti», *Eudynamis taitensis*), et sa brièveté exceptionnelle de 12 secondes a manifestement amusé les tambourinaires qui sourient après avoir terminé la frappe lors du tournage du film [2].[18]

Les formules de type B comportent deux segments rythmiques. Dans la structure la plus fréquente que nous appelons B1, la partie initiale (I) comporte deux (a) et un (b). Le plus souvent, un fragment du segment (a) – généralement la deuxième moitié mais quelquefois aussi le début – est monnayé dans le segment (b), où par exemple une croche est subdivisée en deux doubles croches. Dans la formule B2, seul le segment (a) est exposé dans la partie intiale (I); le segment (b) consiste soit en un monnayage de (a), soit en un élargissement de (a) dont un fragment précède la formule. La pièce *Wisi,* «Échenilleur» représente une variante de B2, en ce que la partie finale (F) ne reprend pas le segment (a) complet, mais seulement l'imitation accentuée du mot (et du cri) *wisi.*

Formule B1 (ex. 7: *Asi,* «Protection des ancêtres». Cf. également *Wate paro!* «Donne la ceinture!» (disque [12], plage 10b, et transcription fig. 13 de la notice); *Ho'uraramoaha,* «Transporter une victime», et *Poiha,* «Cri d'appel» (film [2]).

I //: y aab://
M //: y aab/aab/ab/ab/bb/aab://
F //: y aab://

Formule B2 (cf. ex. 8 *Wisi,* «Échenilleur»; cf. également la pièce *Tori 'au'ahua,* «Distribuer des paquets de nourriture», film [2]).

I //: y a://
M //: y aa/bb/a://
F //: y a://

Le compositeur peut également monnayer une seconde fois (c) le premier segment rythmique (a). Le second (c) et/ou le premier monnayage (b) peut figurer dans les parties initiale (I) et finale (F) ou non; la forme de la pièce en dépendra.

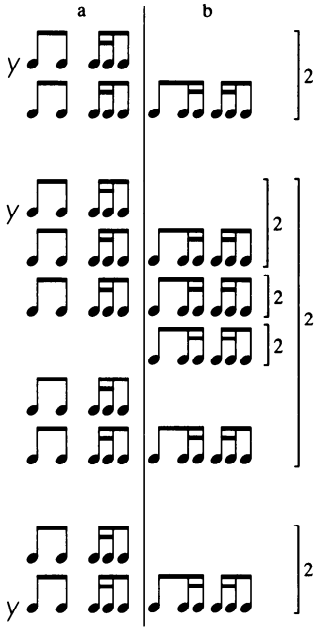
Si les trois segments figurent dans la partie initiale (I), le (a) étant doublé, cela donne la formule C1[19].

---

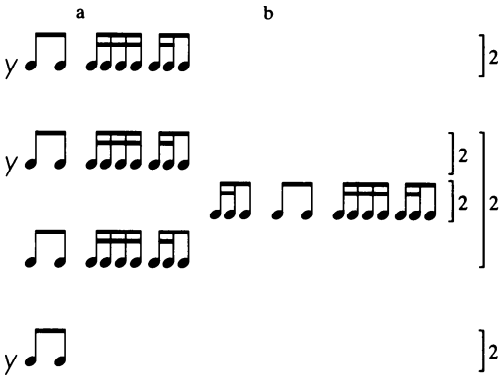
[17] Deux erreurs se sont glissées sur cette transcription: le motif initial est directement joué par l'ensemble, et sur la colonne de droite, en bas, les deux dernières formules //: x aab:// devraient être remplacées par //: x a:// comme au début de la pièce.

[18] Au moment de la mise en place des sous-titres du film, l'espèce n'était pas encore identifiée et la pièce pour tambours figure sous le titre de «Oiseau».

[19] Les lettres (b) et (c), impliquant pourtant davantage un nouveau matériel rythmique que l'idée de monnayage, sont ici utilisées à la place des signes «prime» et «seconde» qui rendraient ardue la lecture des formules telles que C1: //: y aaa'a''/aaa'a''/aa'a''/aa'a''/a''a''/aaa'a'://.



Ex. 7: Formule B1. *Asi*, «Protection des ancêtres». Cf. Récit 1. Disque [6], face B, plage 3a)



Ex. 8: Variante de B2. *Wisi*, «Échenilleur». BM 72.16.31:XXIII.

Si la partie initiale (I) comporte les segments (a) et (b), le segment (c) étant ajouté dans la partie médiane (M), alors il s'agit de la formule C2.

Dans le cas où la partie initiale (I) ne présente que le segment (a), la formule la plus fréquente est C3.

Formule C1 (ex. 9: *Warana Ra'auhanua*, «Parole d'Omniprésente-dans-les-villages»)

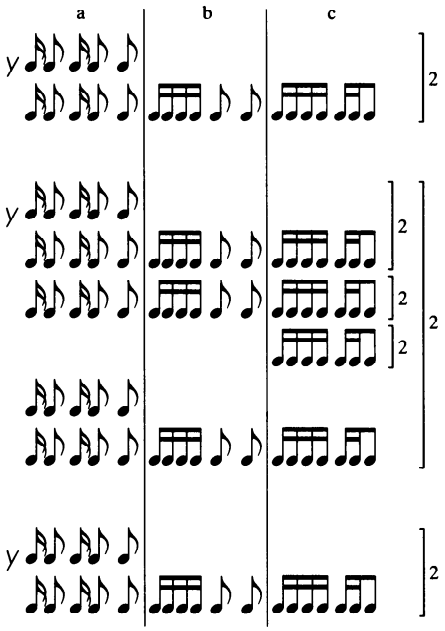
I //: y aabc://
M //: y aabc/aabc/abc/abc/cc/aabc://
F //: y aabc://

Formule C2 (ex. 10: *Kirori*, «Perroquet»)

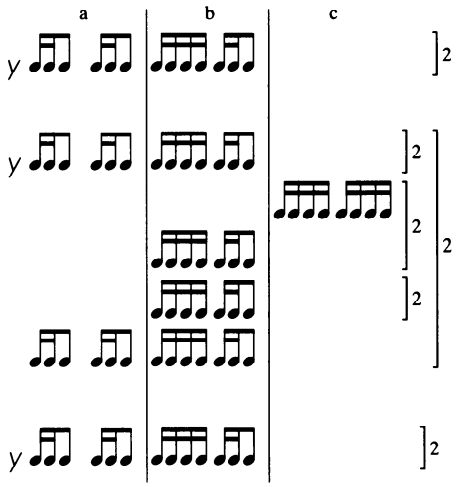
I //: y ab://
M //: y ab/ab/cb/cb/bb/ab://
F //: y ab://

Formule C3 (cf. ex. 11: *Ra'e Warousu*, «Willie Lève-queue [composé par] Warousu»; ex. 12: *Kurukuru*, «Tourterelle»)

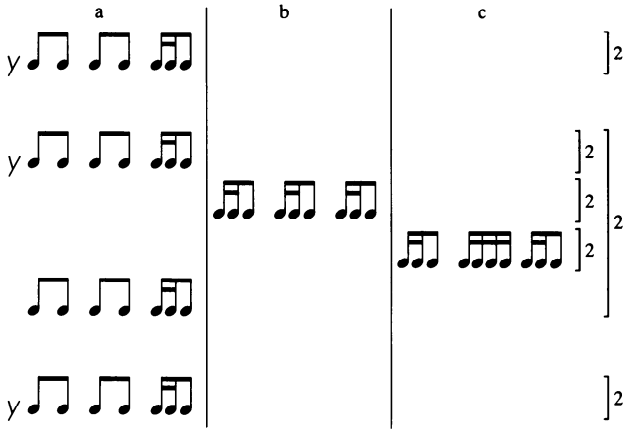
I //: y a://
M //: y aa/bb/cc/a://
F //: y a://



Ex. 9 : Formule C1 : *Warana Ra'auhanua,* « Parole d'Omniprésente-dans-les-villages ». Récit 6. Disque [10], face A-4), et film [2].

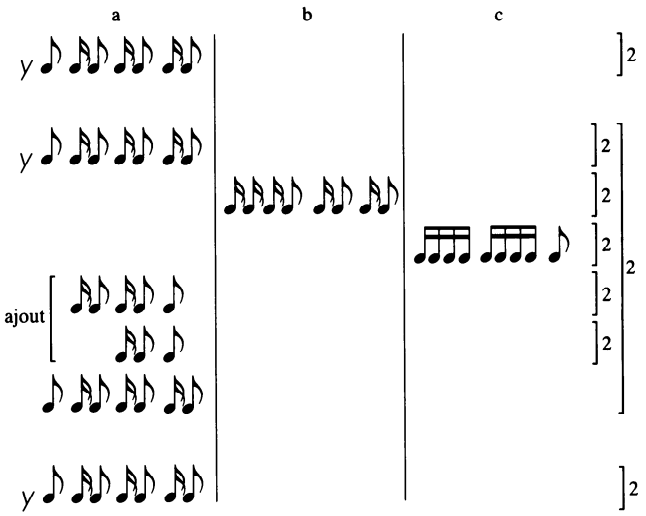


Ex. 10 : Formule C2. *Kirori,* « Perroquet ». Récit 5. BM 72.16.32 : III.



Ex. 11 : Formule C3. *Ra'e Warousu,* « Willie Lève-queue [composé par] Warousu ». Récit 2. BM 72.16.33 : X, et disque [12], plage 10c.

Certains compositeurs varient ces formules de base qui sont les plus fréquentes. Ainsi, par exemple, la pièce *Kurukuru,* «Tourterelle», de structure C3, comporte un ajout dans lequel le segment (a) est raccourci sous deux formes, avant qu'il ne soit joué en entier à la fin de la partie médiane (M) (ex. 12).

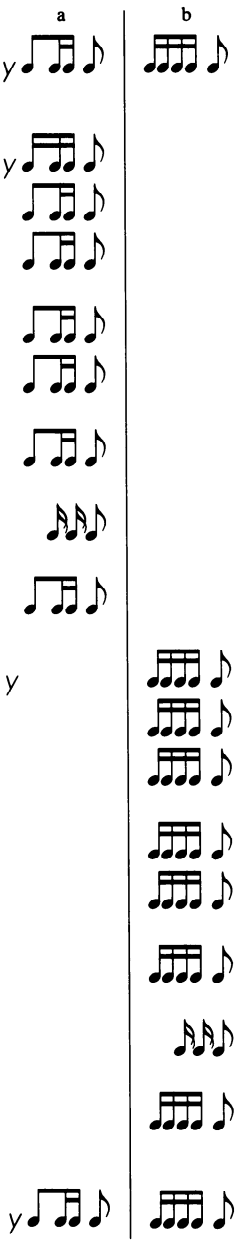


Ex. 12: Formule C3 avec ajout. *Kurukuru,* «Tourterelle». Récit 4. BM 72.16.31:XI.

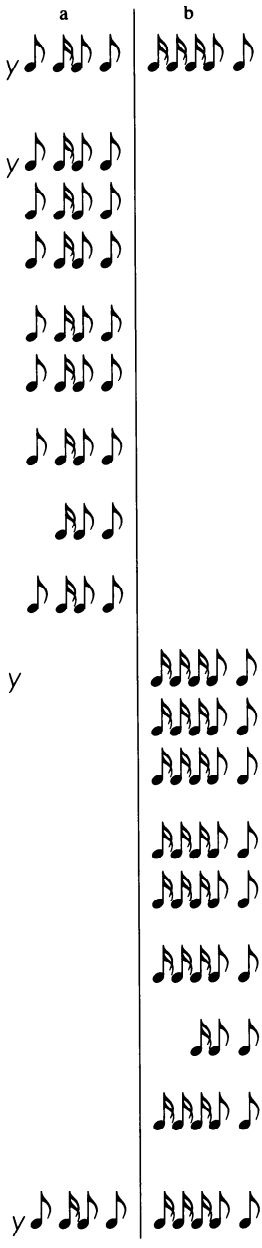
Deux pièces, dont les titres sont inconnus, combinent les formules A et B: après la partie introductive (I) où les deux segments sont énoncés, la partie médiane (M) est jouée une fois avec le segment (a), puis une fois avec le segment (b) qui en est un monnayage, avant la partie finale (F) qui comprend de nouveau les deux segments. La structure de la partie médiane est celle de la formule A.

I //: y a b://
M y aaa / aaa / aa / aa / a / a / $^1/_2$a / $^1/_2$a / a /
y bbb / bbb / bb / bb / b / b / $^1/_2$b / $^1/_2$b / b /
F //: y a b://

Apparemment, les deux pièces n'ont pas été composées par le même tambourinaire, puisque l'une fait partie du «répertoire [du tambourinaire] He'aenima» (ex. 13), et l'autre du «répertoire [du lieu-dit] Horaanamae» (ex. 14). L'un des deux compositeurs connaît manifestement l'autre pièce, car non seulement la forme, inhabituelle, est la même, mais les deux segments rythmiques de l'une des pièces sont une variante de ceux de l'autre pièce: la dernière double croche de la première pièce (ex. 13) est transformée dans la seconde pièce en une croche, ce qui donne à la pièce un aspect «boiteux»:



Ex. 13 : Combinatoire des formules A et B.
«Répertoire de He'aenima». BM 72.16.33:XIX.



Ex. 14 : Combinatoire des formules A et B.
«Répertoire de Horaanamae». BM 72.16.34:II.

Les pièces de formules A, B1 et C3 sont les plus nombreuses. Sur soixante-sept pièces enregistrées – ce qui correspond à peu près à la totalité du répertoire connu dans les années 1960-1970 – j'ai relevé quinze pièces de formule A, treize pièces de formule B1, cinq pièces de formule B2, deux pièces de formule C1, cinq pièces de formule C2, et onze pièces de formule C3. Deux pièces combinent, comme nous l'avons vu, les formules A et B. Les autres pièces ressemblent par certains aspects à l'une de ces formules, mais s'en éloignent surtout par les lancements criés du meneur. Dans les pages qui suivent, cinq pièces inhabituelles seront examinées.

J'ai déjà mentionné à plusieurs reprises quelques détails de l'exécution des pièces, y compris les lancements du meneur, variés selon les cas. Il reste maintenant à préciser ces lancements, et à décrire les modalités de l'exécution lors d'une grande fête.

De la pièce structurée à l'interprétation collective

L'ensemble de tambours à fente *para ni 'o'o* (litt. «groupe de tambours») est formé d'au moins cinq instruments; leur nombre peut atteindre une douzaine. Les quatre instruments principaux mesurent entre 160 et 110 cm de long[20]. Par ordre de grandeur, ce sont le *nunuha*, le *tori*, nommé également *tei*, le *suta* ou *kurua*, et le *simiro* ou *waramou*[21]. Posés sur des socles fabriqués en matière végétale, ils sont disposés en carré sous un petit abri sans mur construit spécialement pour la fête. Les quatre tambourinaires sont assis à l'intérieur du carré, regardant vers l'extérieur, et frappent le bord supérieur de la fente (*po'o mane*, «le côté mâle») à l'aide de deux épaisses baguettes taillées dans des branches de sagoutier ou de cocotier (fig. 2). Lors de l'inauguration d'un nouvel ensemble de tambours, ceux-ci sont posés sur des socles plus élevés et les tambourinaires frappant les deux plus grands instruments restent debout (films [1 et 2]). Le meneur de l'ensemble frappe avec deux minces baguettes en bois dur un instrument plus petit, *tarai* («menant»), posé à même le sol, à l'extérieur du carré (fig. 1). D'autres petits instruments, *rikiriki* (onomatopée indiquant un son aigu[22]), en nombre variable, disposés par terre autour du carré, sont principalement frappés par des garçons et des jeunes gens apprenant ainsi à jouer. Lors du tournage du film [2], quelques hommes âgés, dont un aveugle, qui n'avaient plus la force de frapper avec vigueur sur les grands tambours comme des jeunes gens ou des hommes en pleine force de l'âge, tenaient à être présents et jouèrent des petits tambours *rikiriki*.

---

[20] Pour la description organologique des tambours à fente de Malaita, cf. Zemp 1971: 43-44, et 1972: 8-11.

[21] La signification des noms de ces quatre tambours n'est pas connue. Certains de ces noms ont un sens dans un contexte non musical, mais le rapport avec les quatre grandeurs différentes n'est pas établi.

[22] *Rikiriki* désigne également la fête funéraire de retour, le verbe *riki* signifiant «changer», «remplacer».

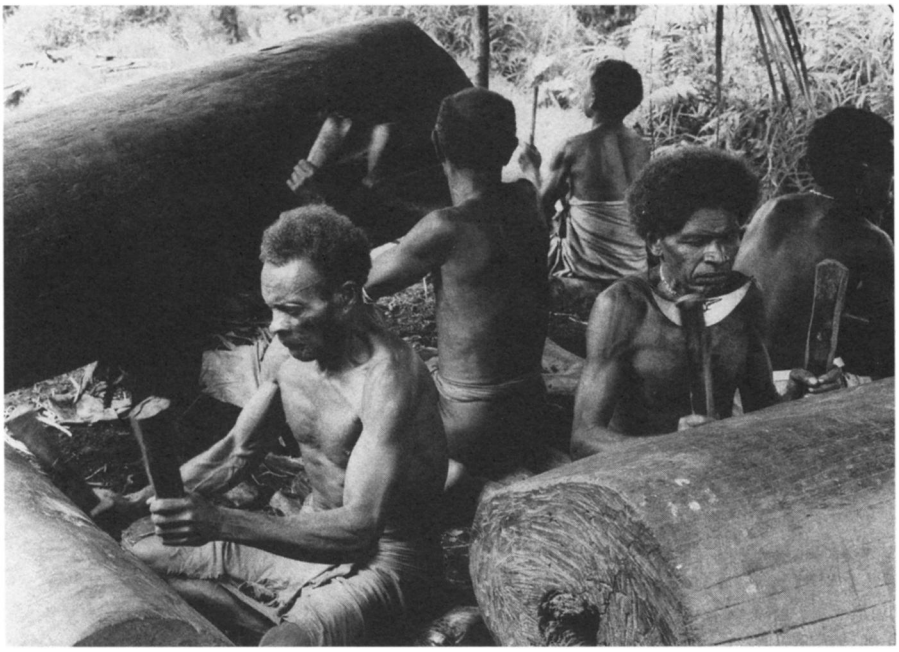


Fig. 2: Les joueurs des quatre tambours les plus grands sont assis à l'intérieur d'un carré formé par les instruments ('Ainiasi, 1969).

Le répertoire de l'ensemble de tambours est exécuté lors des fêtes funéraires commémoratives, des fêtes pour le rétablissement de la paix après une série de meurtres[23] et, dans le sud du pays 'aré'aré, des fêtes d'allégeance aux «grands»[24].

Les tambourinaires 'aré'aré distinguent deux modalités principales d'exécution selon le moment choisi et la durée du jeu. Lorsque, au milieu de la journée, les tambours sont frappés pendant une courte durée, environ une demi-heure ou une heure, le meneur commence les pièces sans crier en jouant d'abord en solo la partie introductive ou toute la pièce. Analogue à celle des tuyaux pilonnants, instruments sans importance joués pour le divertissement, cette manière de frapper les tambours est désignée par le terme *kiro* (cf. Zemp 1978: 40-41). Si, au contraire, lors d'une grande fête, les tambours résonnent toute la nuit, et que le meneur lance chaque pièce et chaque partie d'une pièce en criant, cette frappe s'appelle *'o'o rereho,* «tambour parlant (fort)». Nous avons déjà rencontré cette expression désignant dans un sens restreint les pièces de tambours imitant des paroles. Ici, il s'agit d'un sens élargi, appliqué à toutes les pièces, même celles qui imitent des cris d'animaux, ou celles dont on ne connaît pas l'origine. En fait, ce

[23] Sur les fêtes 'aré'aré et leur rapport avec la cosmogonie, cf. Coppet 1995.

[24] Contrairement au nord, le statut des «grands hommes» *(mane paina,* ou *aaraha)* est héréditaire au sud (cf. le récit de Tahuniwapu, dans Zemp 1995: 182)

ne sont pas seulement les tambours qui «parlent fort», mais également le meneur avec ses cris. Celui-ci commence chaque pièce (son instrument s'appelle *tarai,* «menant») et en choisit l'ordre de succession qui est tout à fait libre. Comme pour la musique des ensembles de flûtes de Pan, le titre des pièces n'est pas prononcé; même s'il l'était, cela ne permettrait pas d'identifier sans ambiguité certaines pièces qui portent le même titre et d'autres dont le titre est oublié et qui sont classées dans un répertoire (cf. *supra).* On ne répète pas non plus une pièce à faible intensité comme cela se fait dans les ensembles de flûtes de Pan.

Pour signaler aux tambourinaires qu'ils doivent se tenir prêts, le meneur frappe quelques coups équidistants sur son instrument. Ensuite, il a à sa disposition trois manières de leur faire connaître la pièce qu'il a choisie:

1° il l'annonce par les onomatopées imitant le rythme de la partie initiale (cf. disque [12], plage 10c *Ra'e,* «Willie lève-queue»; et film [2], pièce *Warana Ra'auhanua,* «Parole d'Omniprésente-dans-les-villages»);

2° il crie les paroles qui furent à la source de la composition (cf. disque [12], plage 10a *Taurau,* «Traverser», et 10b *Wate paro,* «Donne la ceinture»);

3° il frappe en solo la partie initiale ou joue toute la pièce une fois en entier (cf. film [2], les pièces *Poiha,* «Cri d'appel», *Ho'uraramoaha,* «Transport d'une victime», *Pirisi,* «Coucou»); cela ne l'empêche pas de crier des paroles ou des onomatopées.

Les deux premiers procédés suffisent dans le cas des pièces les plus connues. S'il estime que tous les tambourinaires ne savent pas bien une pièce particulière, et notamment l'enchaînement des segments rythmiques, le meneur peut décider de frapper d'abord en solo toute la pièce, avec toutes les répétitions.

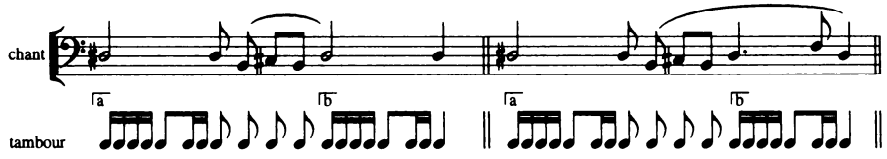
La dernière syllabe des onomatopées ou des paroles est émise sur un cri aigu, souvent marqué par un glissando ascendant et descendant. En lançant les répétitions des parties initiale, médiane et finale, le joueur peut aussi émettre un simple cri sans paroles et sans onomatopées (cf. sonagramme, ex. 22).

Dans la pièce qu'il a composée (*Ra'e,* «Willie Lève-queue», disque [12], plage 10c), Warousu remplace les onomatopées criées dans la partie finale par la frappe en solo du segment (a), l'alternance solo/ensemble donnant l'impression d'une alternance question/réponse (cf. également le sonagramme, ex. 21).

Comme dans de nombreuses autres pièces, Warousu lance la pièce *Kana,* «Chant de divination», avec des onomatopées, mais il remplace ensuite ces dernières par un chant. Cette alternance de chant et de musique instrumentale est exceptionnelle chez les 'Aré'aré[25] et s'explique ici par le fait que le rythme tambouriné est dérivé d'un air de divination que le meneur chante aux endroits précis où, habituellement, il crie des onomatopées (ex. 15). La forme est une variante de la formule B:

[25] Le seul autre exemple que je connaisse est constitué de deux pièces de l'ensemble de flûtes de Pan *aahai* (disque [11], CD II, plages 24 et 26).

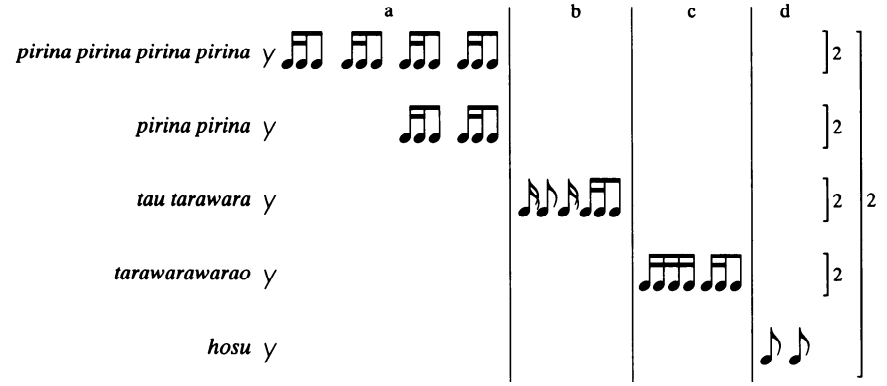
I //: y ab://
M //: y aaaaaab://
F //: y ab://



Ex. 15: *Kana,* «Chant de divination». BM 72.16.33:III.

Les paroles à la base d'une composition sont généralement reprises dans le segment rythmique (a); les segments (b) et (c) sont, comme nous l'avons vu, des monnayages de (a). Dans plusieurs pièces, cependant, chaque segment rythmique traduit une parole différente, et c'est la raison pour laquelle le meneur ne lance pas seulement les trois parties (initiale, médiane et finale) par les paroles criées, mais aussi chaque segment rythmique.

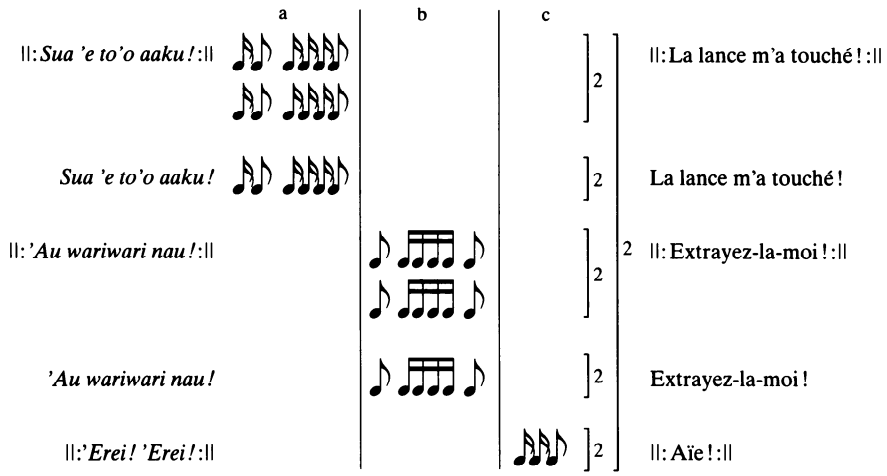
C'est le cas de *Pirina,* «Au voleur!» (cf. Récit 11). En dehors de cette particularité qui empêche l'enchaînement ininterrompu des segments rythmiques, la pièce montre certains éléments formels proches des autres: elle est composée de quatre segments rythmiques, dont le (b) et le (c) sont des monnayages de (a); chaque segment est frappé deux fois, le segment (a) est raccourci. Le segment (d) est joué une seule fois à la fin (ex. 16).



Ex. 16: *Pirina!,* «Au voleur!» Récit 11. BM 72.16.32:XXIII.

Les trois segments rythmiques de la pièce *Sua 'e to'o aaku,* «La lance m'a touché» (cf. Récit 7), reprennent également des paroles et même une interjection de douleur (ex. 17).

Cette alternance entre les «lancements du meneur» et la frappe des tambourinaires est poussée à l'extrême dans la pièce *Kui,* «Chien». Il est impossible de

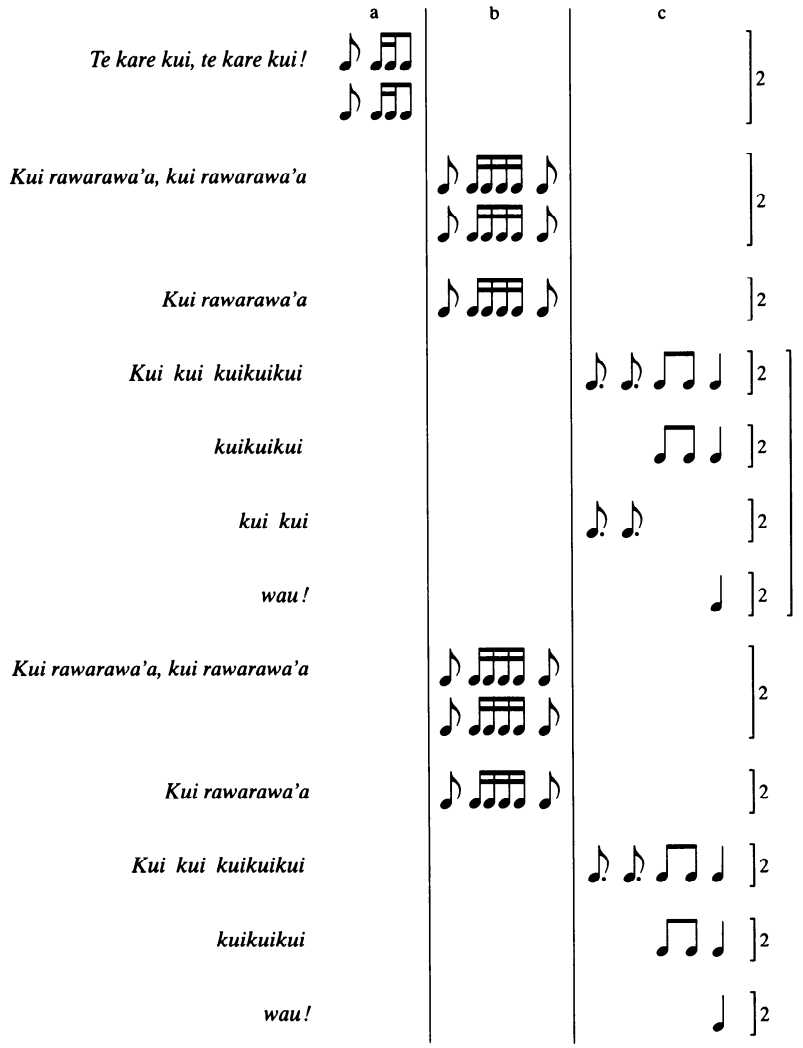


Ex. 17: *Sua 'e to'o aaku!* «La lance m'a touché!».
Récit 7. BM 72.16.32:XXI.

comprendre la structure et les modalités d'exécution particulières de cette pièce sans connaître l'histoire de sa composition: un homme cherchait son chien et, à la question des gens qui lui demandèrent de quel chien il s'agissait, il répondit *te kare (ni) kui!,* «un chiot!» (litt. un enfant de chien). Ce sont ces mots que le meneur lance au début de la pièce et qui sont repris dans le segment rythmique (a). Puis il spécifie *kui rawarawa'a,* «un chien brun», ce qui donne le segment rythmique (b). Finalement il crie le mot «chien» lui-même, qui est peut-être d'origine onomatopéique et qui, avec l'intonation criée et la répétition, devient une imitation de l'aboiement d'un chiot. Ce troisième segment rythmique (c) est en outre décomposé en ses éléments constitutifs. L'enchaînement des segments ne suit pas les modèles les plus fréquents: le compositeur a choisi une forme différente, tout en conservant certaines caractéristiques comme la répétition des segments rythmiques. Dans cette pièce, imitations de paroles et cris d'animaux alternent. De plus, il y a un véritable dialogue entre les cris du meneur et la frappe des tambourinaires (ex. 18).

Dans une autre pièce encore, *Hoho'ota,* «Crier», les cris du meneur sont suivis par des coups frappés sur les tambours: un cri, un coup; trois cris, trois coups, etc. (BM 72.1632.XIX).

Contrairement à ces pièces où le dialogue entre les cris du meneur et la frappe des tambourinaires est permanent, il en est une (une seule) qui se distingue par l'absence totale de cris. La manière de frapper y est également différente de celle de toutes les autres pièces. Il s'agit de la pièce intitulée *Nununu,* «Tremblement de terre», où le compositeur évoque les secousses, s'intensifiant et diminuant progressivement, par un nombre indéterminé de coups équidistants, puis redoublés, et surtout par un crescendo et un diminuendo. Le meneur frappe les premiers coups seul, d'abord avec une seule baguette, puis simultanément avec les

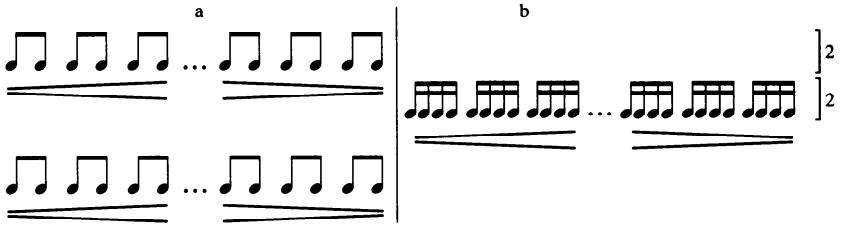


Ex. 18: *Kui*, «Chien». BM 72.16.32:XXV.

deux; il est ensuite rejoint successivement par les tambourinaires frappant les petits, les moyens, puis les grands tambours. Leur entrée successive renforce le crescendo et augmente l'intensité sonore. Pendant le diminuendo, les tambours s'arrêtent l'un après l'autre jusqu'à ce que le meneur soit seul et réamorce un nouveau crescendo. Ce changement progressif du volume sonore, conjointement à l'entrée et la sortie successive des instruments, est tout à fait exceptionnel dans la musique 'aré'aré. Il s'explique entièrement par le projet imitatif du compositeur.

Malgré le caractère inhabituel de la pièce, on reconnaît certains éléments familiers, tels qu'une variante de la formule B2 (aa/bb/a), où les doubles croches

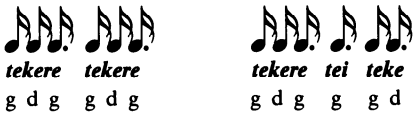
de (b) sont un monnayage des croches de (a). Dans la pièce enregistrée (ex. 19), la durée de chaque segment est la suivante: 33" et 20" pour les deux premiers (a); 30" et 25" pour les deux (b); et 15" pour le dernier (a).



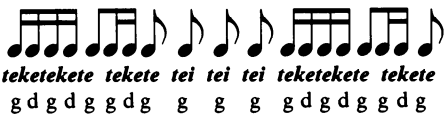
Ex. 19: *Nununu,* «Tremblement de terre». BM 72.16.34:I.

La construction particulière de cette pièce permet et contraint même à une certaine marge de liberté quant au nombre de coups frappés et à la durée de la pièce. Ce n'est pas le cas des autres pièces du répertoire dont la construction rigoureuse et la frappe homorythmique excluent toute variation et *a fortiori* toute improvisation.

Dans les onomatopées imitant le rythme des pièces, l'alternance des mains est représentée par le changement de la consonne. Le premier coup d'un segment rythmique est toujours indiqué par l'occlusive apicale /t/, le coup suivant par l'occlusive vélaire /k/. Certains tambourinaires commencent habituellement avec la main droite, d'autres, comme Warousu (sans qu'il soit gaucher, autant que je sache) commencent le plus souvent avec la main gauche. Si le dernier coup d'un segment rythmique est frappé avec la même main que le premier, le /t/ peut être remplacé par la consonne /r/ qui est prononcée avec un seul battement de la langue. Si, par contre, le dernier coup d'un segment rythmique ou d'un mot imité est frappé par l'autre main, la consonne /k/ reste. On voit bien ce principe dans les deux segments rythmiques de la pièce *Taremae ta'amai!* qui est un signe de généalogie localisée, joué en solo (cf. Récit 8 et ex. 23):

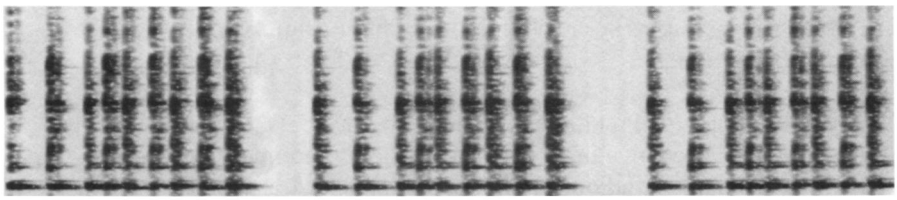


En racontant l'origine de la pièce *Kana,* «Chant de divination», Warousu représente les trois notes chantées sur les deux degrés les plus bas de l'air (cf. ex. 15) par l'onomatopée *tei tei tei,* indiquant ainsi que ces trois coups seront frappés avec la même main, ce qui donne le même timbre:



La séquence consacrée aux tambours (film [2]) permet d'examiner la manière dont les tambourinaires adaptent la frappe en fonction de la taille des instruments. Si le meneur, avec ses baguettes minces, peut frapper plusieurs coups successifs avec la même main, les tambourinaires qui jouent, avec des mouvements plus amples, des deux plus grands tambours, alternent les mains (cf. la pièce *Tori'au'ahua,* « Distribuer des paquets de nourriture »). Ils laissent rebondir les baguettes (si on peut appeler « baguettes » les épais morceaux de sagoutier taillés dans la partie basse de la branche, utilisés pour le plus grand tambour). Le meneur contrôle en revanche la frappe en appuyant fermement les pouces au dessus des minces baguettes en bois dur.

Dans la pièce *Wisi,* « Échenilleur » où j'ai noté le segment (a) par deux croches et un roulement de six doubles croches stoppé par une croche (cf. ex. 8), Warousu se livre en réalité à de subtiles fluctuations. Le sonagramme (ex. 20) montre que les coups du roulement ne sont pas strictement équidistants ; mais cette irrégularité est en quelque sorte remarquablement régulière, puisque dans chaque réalisation de ce segment, les différences de durée sont au même endroit.



Ex. 20. Les trois premières réalisations du segment (a) de la pièce Wisi, « Échenilleur », jouée en solo par Warousou. BM 72.16.31.XXIII.

Ce que l'œil constate sur le sonagramme est confirmé par la mesure en millisecondes[26]. Si la notation des deux premiers coups par deux croches (150 à 160 ms) et des deux coups suivants par deux doubles croches (65 à 75 ms) semble très proche de la réalité, comment noter les valeurs suivantes situées de 100 à 110, de 80 à 90, de 105 à 115 ms ? Les coups distants entre 105 et 115 ms pourraient à la rigueur être notés par deux croches pointées, mais pas les autres.

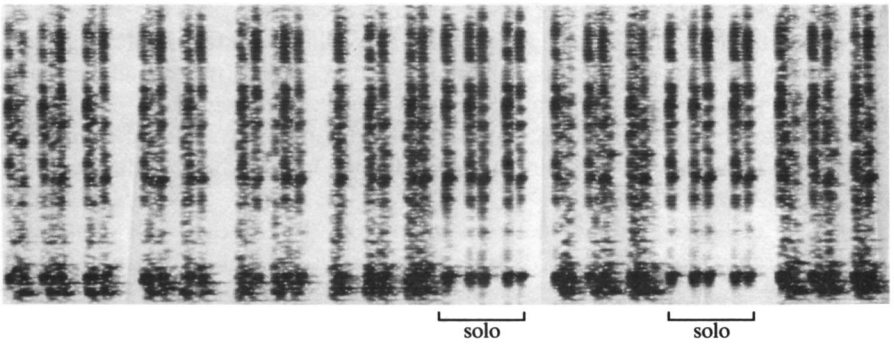
1re réalisation de segment (a) 150 150 65 75 100 85 105 105 ms
2e réalisation de segment (a) 150 160 75 70 110 90 110 115 ms
3e réalisation de segment (a) 155 150 70 70 105 80 110 110 ms

Si Warousu fait ces micro-différenciations dans le roulement, c'est qu'il veut bien les faire. Il maîtrise parfaitement son instrument. Il serait plus facile de faire des roulements absolument réguliers.

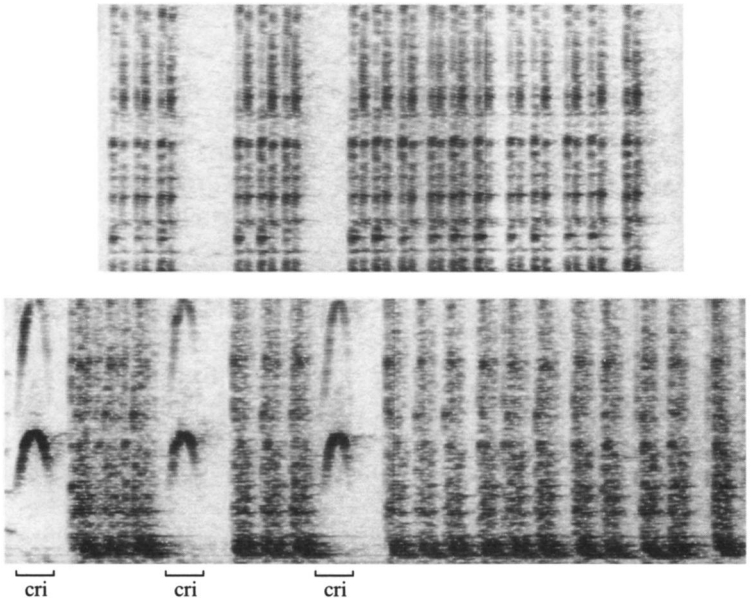
Dans le jeu collectif, des différences temporelles aussi minimes disparaissent partiellement en raison de l'impact légèrement différé et de la résonance différente

[26] Sur le Sona-Graph 5500, les curseurs du temps permettent une lecture en millisecondes. L'impact de la frappe sur le tambour à fente, même joué en solo, ne se laisse pas localiser au millième de seconde près, raison pour laquelle j'ai arrondi les chiffres à 5 millisecondes près.

des tambours. La précision de la frappe dépend aussi, bien entendu, de la compétence de chaque tambourinaire et de la maîtrise qu'il a d'une pièce particulière. On peut constater cependant des différences dans l'exécution de rythmes similaires. Ainsi, le sonagramme de la fin de la pièce imitant la tourterelle *kurukuru* (cf. Récit 4 et transcription ex. 5), avec une alternance entre la frappe en solo du meneur (à la place des cris) et la frappe collective, montre que les deux coups très rapprochés du rythme sont bien détachés dans l'exécution collective (ex. 21). Par contre, la même succession de deux coups rapprochés imitant le cri



Ex. 21 : Sonagramme de la fin de la pièce *Kurukuru*, «Tourterelle» (cf. transcription ex. 5, BM 72.16.33:XIV).



Ex. 22 : Sonagrammes d'un extrait de la pièce *Pirisi*, «Coucou». En haut, solo. BM 72.16.42:III ; en bas, ensemble (cf. transcription ex. 6. L'enregistrement est extrait du film [2]).

du coucou *pirisi* (cf. transcription ex. 6) donne l'impression d'une fusion en un seul coup lorsque la pièce est interprétée par l'ensemble de tambours (ex. 22).

Ces rapports subtils de durée, observables surtout dans le jeu en solo du meneur, peuvent être constatés également dans les messages frappés sur un tambour par une seule personne.

De l'interprétation collective (musicale) à l'exécution individuelle (signalétique)

Il faut tout d'abord préciser que le titre de cette partie du texte ne reflète pas une évolution historique, mais tout simplement la progression de notre analyse. Selon un récit mythique de 'Irisitapa'a, l'ordre devrait plutôt être inversé, puisque les premiers tambours à fente furent creusés d'abord pour envoyer des messages, les ensembles étant créés seulement plus tard pour la fête du prix de l'homme (Coppet et Zemp 1978: 85).

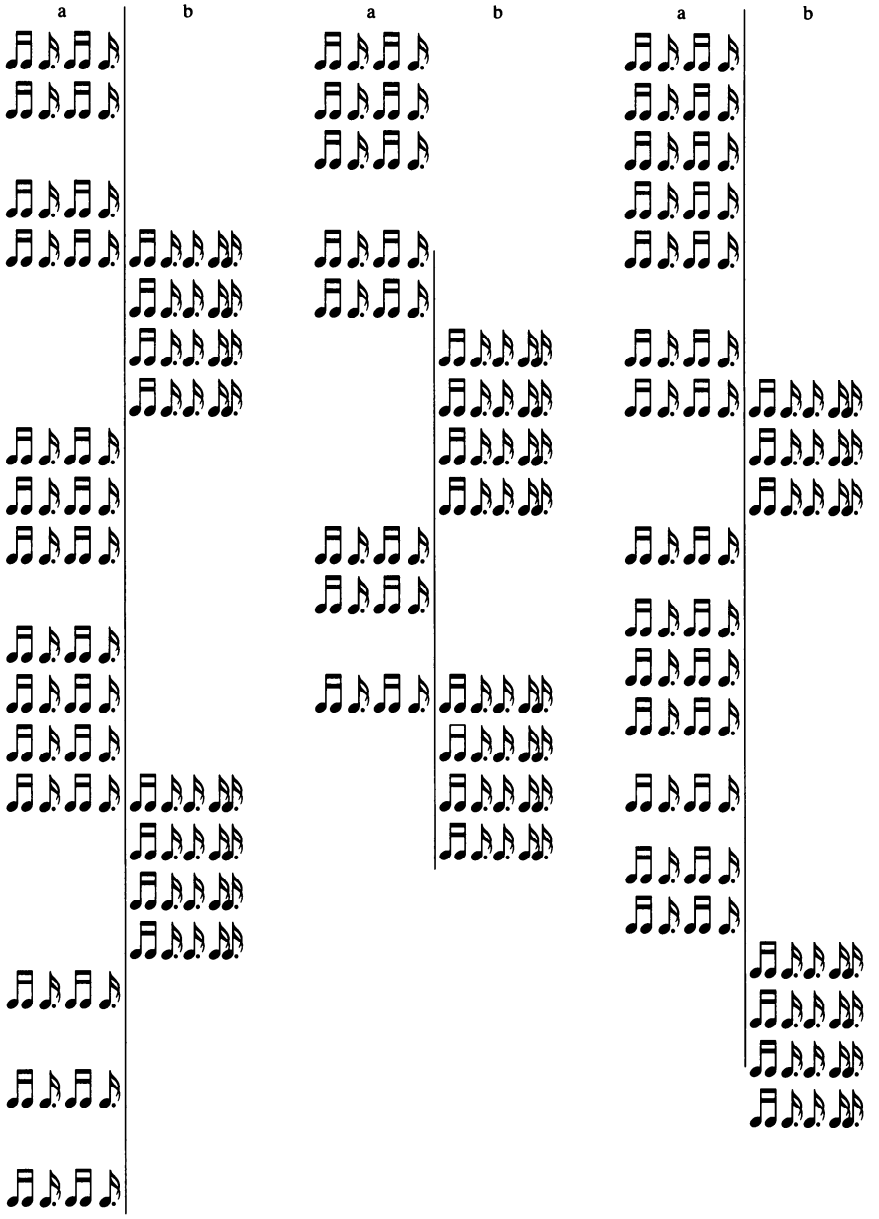
A côté des pièces jouées collectivement lors de grandes fêtes – et seuls quelques grands *aaraha* avaient dans leur hameau un ensemble de tambours –, il existe un certain nombre de pièces à fonction signalétique, jouées sur un seul tambour *('o'o mouta,* «tambour unique») dont disposaient beaucoup de hameaux.

Il faut distinguer deux sortes de pièces: celles qui transmettent un message particulier (j'en ai enregistré treize), et celles liées à une généalogie localisée (j'en ai enregistré vingt-six), permettant de savoir d'où vient le message particulier. Ainsi, les signes annonçant un décès, un vol, une amende pour interdit rompu, ou demandant au propriétaire du tambour de revenir au hameau, sont associés au signe de la généalogie.

Comme les pièces pour ensembles de tambours, celles qui sont liées aux généalogies localisées sont composées d'après des sons de l'environnement naturel ou humain. Ainsi, la même source sonore peut aussi bien être à l'origine d'une pièce appartenant au répertoire de l'ensemble de tambours que d'une pièce frappée sur un seul tambour pour indiquer une généalogie, telles les pièces «Willie Lève-queue de Warousu» (Récit 2), «Taremae, viens ici!», respectivement «Taremae, il vient ici!» (Récits 7 et 8) et «Tourterelle» (Récit 4).

La différence entre l'exécution collective musicale et l'exécution individuelle signalétique réside dans la forme. Comme nous l'avons vu, le jeu collectif à l'unisson (ou plutôt en homorythmie polyplane) exige une forme rigoureuse, alors qu'un tambourinaire jouant seul peut enchaîner des segments rythmiques selon un ordre libre, et les répéter autant de fois qu'il le désire.

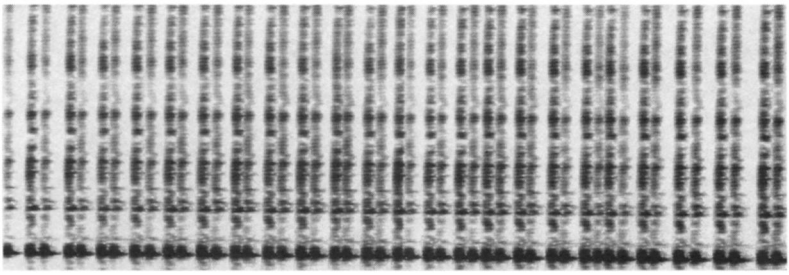
En comparant la pièce «Taremae, il vient ici!» du répertoire des ensembles de tambours (ex. 3) avec la pièce signalétique «Taremae, viens ici!» (ex. 23), cette dernière révèle le segment (b) imitant les mots «Taremae va guérir» *(taa kura)* qui n'apparaît pas dans la version pour ensemble. Chaque segment est frappé un certain nombre de fois, le segment (b) le plus souvent quatre fois. Des trois réalisations exécutées à la suite par le même tambourinaire, la première se termine avec le segment (a), les deux autres avec le segment (b). Par rapport à



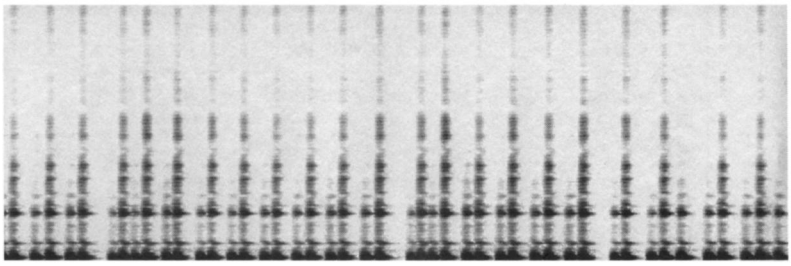
Ex. 23 : *Taremae ta'amai,* «Taremae, viens ici ! ». Généalogie du lieu-dit Tari'ohu.
Trois réalisations successives par Si'ai. Cf. Récit 7. BM 72.16.45 :XI.

l'exécution collective dont la notation comporte des doubles croches et des croches (cf. ex. 3), on constate un resserrement du rythme qui est plus près de deux doubles croches et d'une double croche pointée (ex. 23).

Le cri de la tourterelle *kurukuru* (ex. 5 et 12) est à l'origine de deux pièces pour ensemble de tambours. C'est également le cas de deux pièces de généalogie où se retrouve le rythme de son cri, qui est à l'origine du nom onomatopéique. Deux coups rapprochés, répétés un nombre indéterminé de fois, puis élargis à trois ou quatre coups, sont librement combinés. On ne constate pas de différences importantes entre les deux pièces, mais une confusion entre les deux généalogies n'est pas possible puisque les deux lieux sont trop éloignés l'un de l'autre pour que les signes puissent être entendus tous les deux à partir d'un même endroit (ex. 24 et 25).



Ex. 24: La pièce *Kurukuru Hiumane,* «Tourterelle de Hiumane». Généalogie du lieu-dit Hiumane. Pièce composée par Raeto'o et frappée par Suaia. Sonagramme d'un extrait du milieu de la pièce. BM 72.16.45:X.



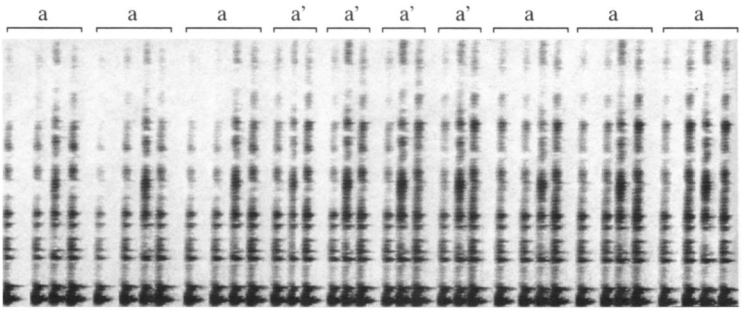
Ex. 25: La pièce *Kurukuru Aaporo,* «Tourterelle d'Aaporo». Généalogie du lieu-dit Aaparoro. Pièce frappée par Wa'ito'oro. Sonagramme d'un extrait du milieu de la pièce. BM 72.16.44:II.

Les pièces servant à envoyer un message particulier n'ont aucune histoire de composition connue, ni aucun nom de compositeur; les 'Aré'aré d'aujourd'hui ignorent si les rythmes imitaient à l'origine un son ou une parole. En tout cas, il n'existe aucune relation entre la prononciation du titre de la pièce et le rythme frappé sur le tambour. En revanche, elles comportent le même type de formules rythmiques que dans le répertoire des ensembles de tambours, mais agencées plus librement comme dans les signes des généalogies localisées.

Le signe *Karumaiha* rappelle au hameau le propriétaire du tambour qui était dans son jardin. Le nom est composé de *karu,* «filet à main pour la pêche», et *mai,* «ici», «vers ici»; *-ha* étant un suffixe de nominalisation. Cet appel signifie «ramener une personne au lieu de l'émission du message», comme on tire vers soi le poisson capturé dans un filet. Il est suivi du signe de la généalogie.

'Irisipau joua cette pièce selon la forme A du répertoire des ensembles de tambours (cf. film [2]). Il s'est sans doute trompé. Cette erreur peut s'expliquer par le fait que ces signes n'étaient pratiquement plus utilisés dans les années 1970. 'Irisipau étant un bon tambourinaire dans les fêtes, il a joué ce rythme signalétique comme une pièce du répertoire des ensemble de tambours[27]. Deux tambourinaires de la génération antérieure, âgés de plus de 60 ans (Warousu et Tauhairiu), enchaînèrent les rythmes plus librement, et d'une autre manière dans chaque exécution.

Le segment rythmique (a) – une double croche pointée, deux doubles croches, une double croche pointée – est répété un nombre indéterminé de fois. Warousu le frappe d'abord neuf fois sans interruption, puis cinq fois, puis trois fois, relayé quatre fois par un «raccourci» (a') semblable au (a) sans le premier coup (ex. 26). De son côté, Tauhairiu commence par cinq coups équidistants autour de 400 ms, puis il double la vitesse de frappe à 200 ms avec une trentaine de coups, puis enchaîne un roulement avec des coups distants de moins de 100 ms. C'est ensuite seulement qu'il joue le segment (a) quatre fois, puis trois fois, puis le segment (a') quatre fois, puis de nouveau le segment (a) quatre fois. Dans ces conditions, faire des transcriptions intégrales n'a guère de sens.



Ex. 26: Karumaiha (signe d'appel). Sonagramme d'un extrait du signe frappé par Warousu. BM 72.16.35.XVI.

Le signe *Aaratautauha* réclame une amende pour un délit, un interdit rompu. Il est suivi du signe de la généalogie de la personne fautive. Le nom est composé de deux mots: *aara,* «former un cercle avec un filet pour capturer le poisson», «encercler», «grouper», et *tautau,* «faire», mais aussi «payer une amende à pro-

[27] J'ai constaté la même erreur lorsqu'un tambourinaire de la génération de 'Irisipau frappait le signe «Willie Lève-queue» de Warousu selon la formule A du répertoire des ensembles de tambours.

pos d'un délit». C'est encore la métaphore du filet de pêche pour ramasser le «poisson», c'est-à-dire l'amende. Le segment rythmique (a) est annoncé au début deux fois, séparé par une pause, puis il est enchaîné un nombre indéterminé de fois, combiné avec son «raccourci» (a') et ses monnayages (b et c). L'exemple 27 présente une notation approximative de ces segments.

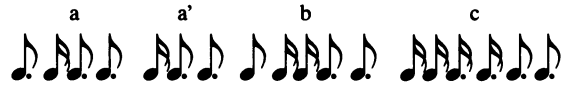
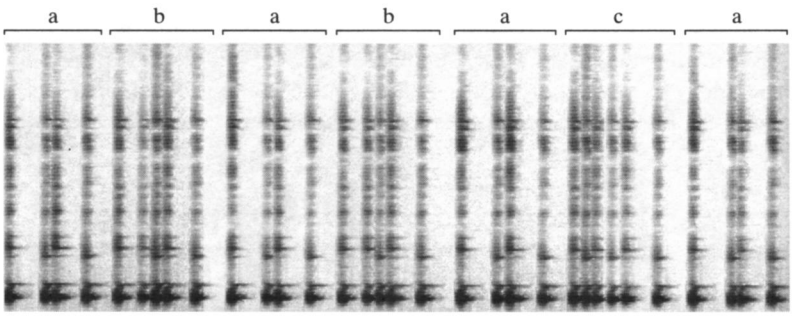


Fig. 27: *Aaratautauha* (signe demandant le paiement d'une amende). Le segment rythmique (a), son raccourci, et ses monnayages (b et c).

La pièce est caractérisée par une alternance entre des (ab) et (ac), séparés deux fois par cinq (a). La forme de la pièce frappée par Warousu est la suivante (le trait horizontal au dessus des lettres indique l'extrait reproduit sur le sonagramme, ex. 28):

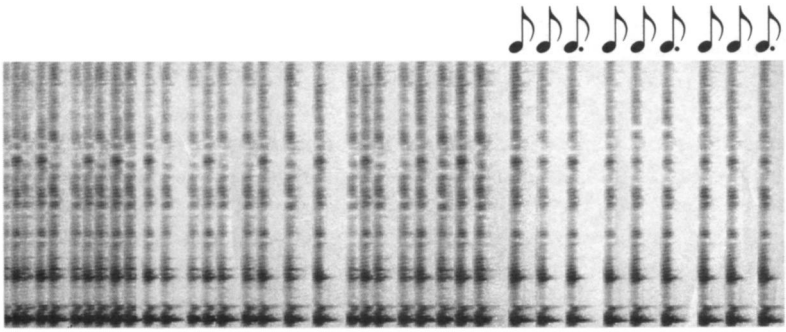
a' // a' // aaaaa/ab/ab/ac/ac/ab/ab/aaaaa/ab/ac/ab/aa/ab/aa'



Ex. 28: *Aaratautauha* (signe demandant le paiement d'une amende). Sonagramme d'un extrait du milieu de la pièce (disque [12], plage 9a).

Le signe *Tomaha* est frappé chaque fois qu'un porc est apporté vivant à une fête funéraire ou à une fête des porcs. Il consiste, après les coups équidistants du début, en un roulement s'accélérant rapidement, interrompu à plusieurs reprises par de très courtes pauses, puis par une série de coups notés croche, croche, croche pointée. Le titre de cette pièce (*toma*, «boiter») pourrait constituer une métaphore de ce rythme. Ceci dit, lorsqu'un tambourinaire frappe le signe *Tomaha* ou que les participants à la fête l'entendent, ils pensent davantage au porc apporté qu'à l'étymologie possible du titre et à sa relation éventuelle avec un rythme «boiteux». La langue 'aré'aré étant riche en homophones, il se peut également que l'origine du titre soit à chercher ailleurs. Le sonagramme de l'exemple 29 représente la fin du long roulement et le début du rythme «boiteux».

Le signe *'Ui ni pirina,* appelé également *Taunipirinaha,* annonce un vol, le plus souvent d'un porc. Cette activité était valorisée comme un acte de bravoure

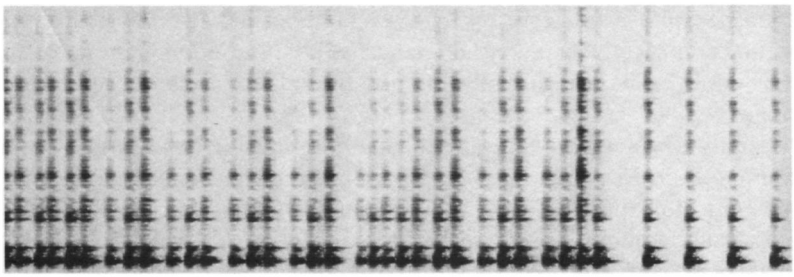


Ex. 29: *Tomaha* (signe d'un porc apporté à la fête). Sonagramme d'un extrait du signe frappé par Warousou (disque [12], plage 9a).

pour un jeune homme, mais lorsque le porc était consacré à un ancêtre et que son propriétaire mettait à prix la tête du voleur, celui-ci risquait d'être assassiné. Le nom de ce signe est composé de trois mots: *'Ui,* «frapper», ou *Tau,* «faire, agir»; *ni* indique une causalité après un verbe; *pirina,* «le vol»; *-ha* est un suffixe de nominalisation qui se met à la fin des mots composés. C'est donc «Frapper [le tambour] en raison d'un vol», ou «Agir [sur-le-tambour] en raison-d'un vol». Le signe peut être suivi de *Karumaiha* et du signe de la généalogie localisée pour rappeler au hameau la personne victime d'un vol.

Le signe annonçant un vol est constitué de coups équidistants d'environ 300 ms et de segments regroupant deux, trois ou quatre coups très rapprochés (entre 80 et 110 ms). L'exemple 30 en présente un extrait.

La question se pose de savoir si les séries de trois coups rapprochés se réfèrent au mot trisyllabique *pirina,* «vol», ou «au voleur!». En fait, l'utilisation de séries de trois coups rapprochés – transcrits par deux doubles croches et une croche ou par une double croche pointée – est fréquente dans des pièces aux significations diverses, aussi bien dans les pièces de généalogie (ex. 23 et 25) que dans les pièces transmettant un message précis comme le signe d'appel (ex. 26) ou le signe d'un porc apporté à la fête (ex. 29). La même formule rythmique



Ex. 30: *'Ui ni pirina* (signe d'un vol). Sonagramme d'un extrait du milieu de la pièce frappée par Warousu. BM 72.16.34:XVI.

apparaît également souvent dans les pièces pour ensembles de tambours: outre l'exclamation traduite par «au voleur!» (ex. 16), elle imite d'autres sources sonores: des paroles (ex. 3 et 4), des cris de grenouilles (ex. 7) et des cris d'oiseaux (ex. 8, 10 et 11). Il n'est donc pas possible d'interpréter chaque occurrence de trois coups rapprochés comme étant l'imitation du mot trisyllabique *pirina*. Ce n'est peut-être pas un hasard si le titre de la pièce annonçant un vol se distingue de celui de la pièce du répertoire musical des ensembles de tambours.

Avec un nombre restreint de formules de base, agencées et répétées différemment, les compositeurs 'aré'aré ont créé près de soixante-dix pièces pour ensembles de tambours, une vingtaine de pièces de généalogies localisées, et une douzaine de pièces pour transmettre des messages précis.

Des «langages tambourinés»

Les systèmes de signalisation sonore appelés communément «langages tambourinés et sifflés» ont fasciné depuis longtemps voyageurs, missionnaires, administrateurs coloniaux, ethnologues, linguistes et ethnomusicologues. J'ai évoqué ailleurs les deux grandes catégories des systèmes musicaux de substitution de la parole (Zemp et Kaufmann 1969: 38-39). Il n'est pas inutile de les rappeler ici:

1° Le transfert direct d'éléments de la langue en un médium musical est effectué à l'aide d'un «système d'abréviations qui, tout en préservant une certaine ressemblance avec la prononciation de base, représente seulement des parties de ses qualités phonématiques» (Stern 1957: 488): en premier lieu les tons, la longueur des syllabes (et éventuellement des groupes consonantiques et vocaliques), mais aussi le statut phonatoire de la voyelle (aperture, position) et l'intensité emphatique, représentés sur l'instrument par la hauteur des sons, la durée (rythme), le timbre et la dynamique.

2° Dans un système d'idéogrammes, le signe représente une unité lexicale. Contrairement aux systèmes d'abréviations, l'idéogramme lexical «n'a aucune référence à la structure phonématique de la langue de base, mais symbolise directement le sémème (concept) qu'il représente» (Stern 1957: 489).

Le premier système caractérise les langages tambourinés et sifflés d'Afrique subsaharienne et le second, la plupart des langages tambourinés mélanésiens, en tout cas ceux dont une description plus ou moins détaillée permet de supposer leur principe.

J'ai analysé, voici trente ans, le langage tambouriné des Kwoma du Haut-Sépik, Papouasie-Nouvelle-Guinée, dont les enregistrements et la documentation avaient été rapportés par l'ethnologue Christian Kaufmann. Les signes frappés sur un tambour à fente, se distinguant par de subtils rapports de durée, ne se laissaient pas transcrire en valeurs rythmiques tirées de la notation musicale occidentale. La segmentation ne fut possible qu'à partir d'une transcription automatique des paramètres de durée et d'intensité ayant permis d'identifier des

séries de coups récurrents que j'appelai «Unités de Répétition». L'analyse a démontré que les rythmes frappés, sans aucun rapport avec la prononciation des noms des signes, appartenaient clairement à un système d'idéogrammes lexicaux (Zemp et Kaufmann 1969).

Aux Iles Salomon du Sud-Est, dans la partie occidentale de l'île de Makira (San Cristobal) distante de 60 km de Malaita, et que les 'Aré'aré visitaient d'ailleurs au cours de voyages en pirogues, on utilise des signes tambourinés qui appartiennent sans équivoque à un système d'abréviations de la parole. Deux hauteurs de son obtenues sur un tambour à fente (avec deux impacts de frappe) correspondent ici – non pas comme en Afrique aux tons de la langue (la langue en question n'a pas de tons) – mais au statut phonatoire de la voyelle: son grave pour la voyelle *a*, son aigu pour les autres voyelles: *i, e, o, u* (Snyders 1968).

Chez les 'Aré'aré, les rythmes sont frappés sur une seule hauteur de son. Les pièces dont le titre est connu – qu'elles appartiennent au répertoire des ensembles de tambours ou à celui des pièces frappées en solo se référant aux généalogies localisées – sont toutes composées d'après des sons (et dans quelques rares cas d'après des mouvements visuels) de l'environnement naturel ou humain[28]. Dans le cas où elles rappellent une parole, elles imitent fidèlement le rythme du langage parlé. Elles reposeraient donc sur un système d'abréviations de la parole, dont seul est conservé le rythme de l'énonciation. Mais les ensembles de tambours ne transmettent aucun message particulier. Et la plupart des paroles – telles que «Taremae, il vient ici!», «Quel Taremae?», «Donne la ceinture!», «La lance m'a touché!», ou les mots d'un enfant qui veut prendre une «Araignée»[29] – sont le plus souvent anecdotiques et sans relation avec les fêtes rituelles dans lesquelles l'ensemble de tambours résonne. Les seules exceptions sont la pièce se référant au héros culturel féminin Omniprésente-dans-les-villages qui apporta aux hommes l'outil de pierre permettant le creusement des tambours (cf. Récit 6), une pièce dont le rythme imite des paroles conjurant les mauvais sorts, et la pièce composée pour le lancement du bateau *'Are'are Maasina* (cf. Récit 12).

Dans le cas des signes représentant des généalogies qui sont frappés sur un seul tambour, il y a message, mais il s'agit d'identifier la provenance généalogique et territoriale d'un autre message. Des paroles comme «Taremae, viens ici!» n'ont pas de rapport iconique avec une généalogie localisée; le seul lien consiste dans le fait que le rythme tambouriné soit composé par un homme ayant décidé d'en faire l'emblème sonore de sa généalogie et de son terroir, à moins que sa pièce n'ait été choisie après sa mort.

---

[28] Il n'y a pas de raison de penser que, pour les autres pièces dont le titre ne s'est pas transmis, cela ait été fondamentalement différent.

[29] L'histoire de composition concernant cette dernière pièce est reproduite dans Zemp 1995: 95. Il ne s'agit pas de la même pièce (ni de la même espèce d'araignée) que celle mentionnée au début de cet article dont le rythme de tambour traduit le balancement silencieux au milieu de sa toile. Cela montre que le titre seul ne permet pas de déduire dans tous les cas la source d'une composition (cri ou autre bruit d'un animal, parole se référant à cet animal, ou mouvement visuel).

A l'inverse, les pièces frappées sur un seul tambour pour envoyer des messages précis – l'annonce d'une mort par maladie ou par meurtre, d'un interdit rompu, ou encore d'un porc apporté à la fête – ne semblent pas être basées sur une parole, ni sur le titre de la pièce, ni sur une quelconque autre parole connue des 'Aré'aré. Le rythme correspond directement à un concept. Il s'agit donc bien du principe de «l'idéogramme lexical».

L'exemple le plus «frappant» (si l'on peut dire) de cette opposition est constitué par les deux pièces intitulées l'une *'Ui ni pirina,* «Frapper en raison d'un vol», et l'autre *Pirina!,* «Au voleur!» La première pièce, n'imitant aucune parole, est destinée à transmettre un message concret frappé sur un seul tambour pour appeler les proches à la poursuite du voleur; la seconde, imitant une parole prononcée une fois lorsque le premier signe fut entendu, fait partie du répertoire musical des ensembles de tambours qui résonne lors des fêtes.

D'un côté, il y a des pièces musicales et des signes de généalogies localisées, composés d'après des sons divers y compris des paroles, mais qui ne sont en rapport ni avec la fête où la musique est offerte, ni avec le nom de la généalogie que l'on veut annoncer; de l'autre, des messages tambourinés au contenu sémantique précis, mais sans rapport avec la langue parlée: c'est le paradoxe des pièces pour tambours composées et interprétées par les tambourinaires 'aré'aré.

En guise de conclusion

Chez les 'Aré'aré, les pièces pour ensembles de tambours, pas plus que les pièces pour ensembles de flûtes de Pan, ne laissent de place à l'improvisation. Elles sont transmises par la tradition orale aussi fidèlement que si elles avaient été écrites par les compositeurs.

A la première écoute, elles sont très différentes des pièces pour ensembles de flûtes de Pan: la structure est tripartite (parties initiale, médiane, finale), chaque partie étant lancée par un meneur; le tempo est constant, sans ralentissement à la fin; la texture peut être qualifiée de «homorythmie polyplane».

Pourquoi la musique de tambours n'est-elle pas polyrythmique, alors que toutes les autres musiques instrumentales, même jouées en solo (à l'exception de la flûte traversière), sont marquées par la polyphonie, et que même les catégories de chant qui ailleurs dans le monde sont monodiques (berceuses, lamentations) sont exécutées de préférence en un contrepoint à deux voix? Et pourquoi les 'Aré'aré (et leurs voisins du nord, les Kwaio), qui ont une musique de percussion unique au monde, exploitant toutes les ressources polyphoniques et polyrythmiques de tuyaux pilonnants, n'auraient-ils pas pu créer une musique de tambours polyrythmique comme leurs voisins du sud, sur l'île de Petite-Malaita, ou la leur emprunter[30]? S'ils ne l'ont pas fait, force est de conclure qu'ils ne l'ont pas

[30] J'ai enregistré sur la côte est de Petite-Malaita un ensemble de trois tambours et d'une poutrelle, appelé comme chez les 'Aré'aré *para ni 'o'o.* Les tambourinaires frappaient, pour certaines pièces,

voulu ! Peut-être pour démarquer leur musique de tambours *('o'o)* des catégories de musique instrumentale en bambou *('au)* et de chant *(nuuha)* qui sont polyphoniques ?

D'autres traits caractérisent à la fois les ensembles de tambours et les ensembles de flûtes de Pan : la brièveté des pièces, l'absence de danse (sauf dans l'un des quatre ensembles de flûtes de Pan), la préférence pour la répétition et le regroupement par paire des segments mélodiques ou rythmiques. Rappelons que chaque pièce est jouée deux fois par trois des quatre ensembles de flûtes de Pan ; pour la musique de tambours, c'est chaque partie, après une courte pause, qui est répétée. Certaines pièces pour flûtes de Pan comme pour tambours sont formées d'un seul segment répété. Dans la plupart des pièces, cependant, plusieurs segments sont enchaînés et répétés : les segments *b* et *c* reprennent ou transposent des éléments de *a* dans le cas des flûtes de Pan ; ils monnaient le segment *a* dans le cas des tambours.

L'essai *(hako)* à faible intensité sonore permettant aux joueurs de flûtes de Pan d'identifier et de répéter la prochaine pièce qu'ils vont interpréter, ainsi que l'accord d'intonation joué à plein volume sonore au début de la pièce, ont leur équivalent dans le lancement du meneur de l'ensemble de tambours, crié ou frappé en solo sur son instrument. La polyphonie des flûtes de Pan est menée par la voix appelée « tête de musique » ou « yeux de musique » *(pau ni au* ou *maa ni 'au)* comme l'ensemble de tambours est conduit par le tambour nommé « menant » *(tarai)*[31].

Les pièces de musique – qu'elles soient jouées sur des instruments en bambou comme les flûtes de Pan et les tuyaux pilonnants, ou sur des tambours – sont composées d'après des sons (et rarement des mouvements visuels) de l'environnement naturel et humain. Comme toute tradition musicale, l'art musical 'aré'aré obéit à des conventions sociales et culturelles exprimées par un style immédiatement reconnaissable et distinct des styles musicaux des peuples voisins. Ces conventions laissent aux compositeurs la liberté d'une créativité individuelle et demandent aux exécutants une restitution fidèle des pièces créées.

chacun un rythme particulier correspondant à des paroles différentes (Zemp 1972 : 9-10). Ivens signale le même phénomène et donne une traduction pour certains de ces rythmes frappés simultanément (1927 : 173).

[31] Comme le dit 'Irisipau : « Une chose importante en ce qui concerne les flûtes de Pan, les tambours, les chants et les discours, est ce qu'on appelle 'mener'. La façon de mener différencie le son des flûtes de Pan. Quand les hommes jouent des flûtes de Pan, l'instrument qui mène l'ensemble introduit tous les segments mélodiques, et les autres instruments tournent autour de lui. Dans le discours, quelqu'un mène la parole sur toute chose, et les paroles des autres tournent autour de tout ce qu'il dit. Quand on se rassemble, un mot est important : 'mener'. Car il faut mener toutes les choses en accord avec tous les sens que ces choses contiennent » ('Irisipau, dans Zemp 1995 : 48).

Références bibliographiques

BLACKING John
1987 *'A commonsense View of all Music': Reflections on Percy Grainger's contribution to ethnomusicology and music education.* Cambridge, New York, etc.: Cambridge University Press.

CHRISTENSEN Dieter und Gerhard KOCH
1964 *Die Musik der Ellice-Inseln.* Berlin: Museum für Völkerkunde.

COPPET Daniel de
1995 «'Are'are Society: A Melanesian Socio-Cosmic Point of View. How are Bigmen the Servants of Society and Cosmos ?», *in* D. de Coppet et A. Iteanu (ed.), *Cosmos and Society in Oceania,* Oxford, Washington D.C.: Berg.
(à paraître) «Une monnaie pour une communauté mélanésienne comparée à la nôtre pour l'individu des sociétés européennes», *in: La monnaie: Dette, souveraineté, confiance.* Paris: Odile Jabob.
n.d. *Dictionnaire 'aré'aré/français/anglais.*

COPPET Daniel de, et Hugo ZEMP
1978 *'Aré'aré, un peuple mélanésien et sa musique.* Paris: Editions du Seuil (Collection «Les jours de l'Homme»).

FELD Steven
1982 *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression.* Philadelphia: University of Pennsylvania Press. 2e édition 1990.
→ 1988 «Aesthetics as iconicity of style, or, 'lift-up-over sounding': getting into the Kaluli groove», *Yearbook for Traditional Music* 20: 74-113, avec cassette.

IVENS W. G.
1927 *Melanesians of the South-East Solomon Islands.* Londres: Kegan Paul.

KEIL Charles et Steven FELD
1994 *Music Grooves.* Chicago: University of Chicago Press.

MERRIAM Alan P.
1964 *The Anthropology of Music.* Evanston: Northwestern University Press.

NASH Dennison J.
1961 «The Role of the Composer», *Ethnomusicology* 5(2): 81-94, V(3): 187-201.

NETTL Bruno
1954 «Notes on Musical Composition in Primitive Culture», *Anthropological Quarterly,* 27: 81-90.
1956 *Music in Primitive Culture.* Cambridge: Harward University Press.
1983 *The Study of Ethnomusicology.* Urbana, Chicago, Londres: University of Illinois Press.

OLIVER Douglas L.
1953 «The Relation between Slit-gongs and Renown in a Solomon Islands Culture», *Kroeber Anthropological Society Papers* 8: 69-77.

SEBEOK Thomas A. et Donna Jean UMIKER-SEBEOK (ed.)
1976 *Speech Surrogates: Drum and Whistle Systems.* 2 vol. La Haye: Mouton.

SNYDERS J.
1968 «Le langage par tambours à San Christoval, British Solomon Islands», *Journal de la Société des Océanistes* 24: 133-138. Article republié dans Sebeok et Umiker-Sebeok 1976: 1293-1299.

→ STERN T.
1957 «Drum and Whistle Languages: An Analysis of Speech Surrogates», *American Anthropologist* 59: 487-506. Article republié dans Sebeok et Umiker-Sebeok 1976: 124-148.

ZEMP Hugo
1971 «Instruments de musique de Malaita (I)», *Journal de la Société des Océanistes* 30: 31-53.
1972 «Instruments de musique de Malaita (II)», *Journal de la Société des Océanistes* 34: 7-48.

1978 «'Are'are Classification of Musical Types and Instruments», *Ethnomusicology,* XXII-1 : 37-67.
1979 «Aspects of 'Are'are Musical Theory», *Ethnomusicology* 23-1 : 5-48.
1995 *Ecoute le bambou qui pleure. Récits de quatre musiciens mélanésiens ('Aré'aré, Iles Salomon).* Paris : Editions Gallimard (Collection L'aube des peuples).

ZEMP Hugo et Christian KAUFMANN
1969 «Pour une transcription automatique des langages tambourinés mélanésiens», *L'Homme* IX-2 : 38-88. Article republié dans Sebeok et Umiker-Sebeok 1976 : 1300-1352.

Références discographiques

Philippines
[1] *Philippines. Musique des hautes-terres palawan.* Un disque 30 cm/33 t. Enregistrements et notice de Jose Maceda et Nicole Revel-Macdonald. Collection CNRS/Musée de l'Homme, 1987, Le Chant du Monde LDX 74865. Réédition révisée et augmentée en disque compact, 1992, LDX 274865.

Malaisie
[2] *Dream Songs and Healing Sounds in the Rainforests of Malaysia.* Un disque compact. Enregistrements et notice de Marina Roseman, 1995, Smithsonian/Folkways SF CD 40417.

Papouasie-Nouvelle-Guinée
[3] *Voices of the Rainforest.* Un disque compact. Enregistrements et notice de Steven Feld, 1991, Rycodisc RCD 10173.

Iles Salomon (enregistrements et notices de Hugo Zemp)
[4 et 5] *Flûtes de Pan mélanésiennes, 'Aré'aré vol. 1 et 2.* Deux disques 30 cm/33 t. Collection Musée de l'Homme, 1971/72, Vogue LDM 30104/5.
[6] *Musique mélanésienne, 'Are'are vol. 3.* Un disque 30 cm/33 t. Collection Musée de l'Homme, 1973, Vogue LDM 30106.
[7] *Fataleka and Baegu Music, Malaita, Solomon Islands.* Un disque 30 cm/33 t. Unesco Collection – Musical Sources, 1973, Philips 6586018. Réédition révisée et augmentée en disque compact, 1990, Auvidis-Unesco D 8027. Cassette D 58027.
[8] *Musique de Guadalcanal, Solomon Islands.* Un disque 30 cm/33 t. 1974, Ocora-IFMC OCR 74. Réédition révisée et augmentée en disque compact, 1994, Ocora Radio France 5580049.
[9] *Polyphonies des Iles Salomon (Guadalcanal et Savo).* Un disque 30 cm/33 t. Collection CNRS-Musée de l'Homme, 1978, Le Chant du Monde, LDX 74663. Réédition revue et augmentée en disque compact, notice (32 p.), Collection CNRS-Musée de l'Homme, 1990, Le Chant du Monde LDX 274 663.
[10] *'Aré'aré, un peuple mélanésien et sa musique.* Un disque souple 17 cm, encarté dans le livre du meme titre (cf. Coppet et Zemp 1978).
[11] *Iles Salomon. Ensembles de flûtes de Pan 'aré'aré.* Deux disques compacts. Collection CNRS/Musée de l'Homme, 1994, Le Chant du Monde CNR 274961.62.
[12] *Iles Salomon. Musiques intimes et rituelles 'aré'aré.* Un disque compact. Collection CNRS/Musée de l'Homme, 1995, Le Chant du Monde CNR 274963.

Références filmographiques

[1] *'Are'are Maasina.* Film de Daniel et Christa de Coppet ; son : Hugo Zemp. 16 mm, couleur, 33 min. Axe Films.

[2] *Musique 'Aré'aré.* Film de Hugo Zemp. 16 mm, couleur, 150 min. Production et diffusion : CNRS Audiovisuel, 1979.

[3] *'Are'are Music and Shaping Bambou.* Deux films en version anglaise de Hugo Zemp, réédités sous forme de deux videocassettes au standard américain NTSC, avec un «study guide» de 72 pages. Society for Ethnomusicology, Audiovisual Series No. 1, 1993.

RÉSUMÉ

Chez les 'Aré'aré des Iles Salomon, les pièces pour ensembles de tambours à fente portent des titres – comme toutes les pièces de musique instrumentale. Des récits relatent l'origine de la composition, son rapport iconique avec des sons de l'environnement naturel ou humain. Tout son de la forêt ou de la mer (cri d'oiseaux ou d'autres animaux, frottement de branches d'arbres dans le vent, bruit des vagues, etc.) peut être à l'origine d'une composition, mais aussi les sons de la vie villageoise (bruits de travaux, pleurs d'enfants, etc.), y compris des paroles. Lorsque le compositeur a trouvé le motif rythmique, il choisit l'une des trois formules de base pour la répéter, la monnayer le cas échéant et combiner les segments rythmiques selon un ordre strict. Lors de la fête, le meneur lancera les différentes parties de la pièce par des cris, des onomatopées, des paroles ou par la frappe en solo. Les tambourinaires de l'ensemble joueront ensuite la pièce, dans un même mouvement synchrone, sur les instruments se distinguant par leur taille. A la différence de la musique de fête, les pièces du langage tambouriné sont frappées sur un seul tambour. Les signes identifiant les généalogies localisées sont composés, comme les pièces pour ensembles de tambours, d'après des sons de l'environnement. Par contre, les signes transmettant un message précis (l'annonce d'une mort, d'un vol, d'un interdit rompu, etc.) n'ont aucune référence à la structure de la langue parlée, mais symbolisent directement les concepts qu'ils représentent. Pièces musicales pour ensemble de tambours et pièces signalétiques des généralogies localisées peuvent être composées encore aujourd'hui; le répertoire des messages tambourinés, par contre, est clos.

ABSTRACT

Composing and performing rythms: Drum music and drum language amongst the 'Are'are. *Pieces for slit drum ensembles of the 'Are'are of the Solomon Islands have titles – as do all pieces of instrumental music. Narrative provides the origin of the composition, its iconic links with both the natural and human environment. All sounds of the sea and forest (the cries of birds and animals, the creaking of branches in the wind, waves breaking) may be the source of a composition, as may the sounds of village life (people at work, children crying, etc.) including speech. Once the composer has found the rhythmical motif, he chooses one of three basic formulas, repeats it, in some cases varies it, and combines the rhythmical segments following a strict order. When a feast takes place, the leader will introduce the different parts of a piece with cries, onomatopoeia, words or solo beats. The drummers in the ensemble will then play the piece, with the same synchronised movement, on instruments that differ due to their size. As opposed to the music of a feast, pieces of drum language are struck on a single instrument. Signs identifying localized genealogies are composed like pieces for drum*

ensembles, of sounds linked to the natural environment. On the other hand, signs transmitting a specific message (the announcement of a death, a theft, an interdict broken) bear no relationship to spoken language but directly symbolise the concepts they represent. Musical pieces for drum ensembles and pieces of localized genealogies may still be composed today; the repertoire of drum messages however has come to an end.

LE RYTHME KANAK

Raymond Ammann

Le territoire français de la Nouvelle-Calédonie est constitué de la Grande Terre (400 kilomètres de longueur sur 60 kilomètres de large), ainsi que des îles Belep (au nord), de l'île des Pins (au sud) et des îles Loyauté : Maré, Tiga, Lifou, Ouvéa (à l'est). L'occupation humaine de la Grande Terre et des îles Loyauté est attestée depuis au moins 3500 ans, les Mélanésiens de la Nouvelle-Calédonie se rattachant aux grandes migrations océaniennes des populations de langues austronésiennes venues d'Asie du Sud-Est. Les Mélanésiens de la Nouvelle-Calédonie se réfèrent aujourd'hui au nom « kanak », autrefois péjoratif, à la fois comme nom officiel et comme emblème de leur identité.

La distance de 100 km seulement entre la Grande Terre et les îles Loyauté a permis des rencontres économiques, des migrations et des raids guerriers dès les premiers peuplements. Il est évident qu'il y a des parallèles et des similitudes culturelles entre les sociétés des îles Loyauté et celles de la Grande Terre. Pourtant des différences existent, liées à la situation géographique de chaque île. Les îles Loyauté formaient une zone tampon pour les migrations venant de Polynésie et de Mélanésie jusqu'à la période coloniale, et il semble qu'elles y aient laissé beaucoup d'influences avant de toucher la Grande Terre.

De nos jours, les influences polynésiennes sont manifestes notamment dans la danse et la musique traditionnelles des îles Loyauté, dont le répertoire est aujourd'hui plus varié que celui de la Grande Terre ; ces influences sont par exemple quasiment inexistantes dans le nord et le centre de la Grande Terre[1], dont la musique et la danse présentent des traits bien homogènes, contrairement à la multiplicité des langues (trente-six langues répertoriées lors de l'arrivée des Européens).

Un de ces traits est ce que les Kanak nomment eux-mêmes le « rythme kanak », désignant ainsi la musique qui accompagne les chants traditionnels appelés *ae-ae*, ainsi qu'un grand nombre de danses et toutes sortes d'expressions musicales. Dans les îles Loyauté, quelques danses sont accompagnées par le même type de rythme, mais la plupart des anciennes danses y sont accompagnées de chants en chœur.

Sur la Grande Terre, le mot « rythme », tel qu'il est utilisé dans la langue quotidienne, a plutôt un sens général ou métaphorique, contrairement à celui qu'il a dans la théorie de la musique occidentale, où la rythmique est intimement liée à

---

[1] Dans le sud se trouve la plupart des dépôts latéritiques des sols nickélifères : la terre, riche en minéraux, est peu fertile, et même toxique, pour les cultures traditionnelles kanak, comme les tubercules vivriers. A l'époque précoloniale l'intérieur du sud n'était pas peuplé.

la métrique. Si la métrique est l'organisation du temps en mesures, la rythmique est l'organisation des valeur rythmiques, et la « métrique fournit une structure régulière sur laquelle peuvent se différencier les figures rythmiques » (Siron 1994 : 147). Le phénomène musical que les Kanak appelent rythme est tout à fait différent de cette définition : son sens s'étend à une musique au fond totale, à laquelle participent toutes les personnes présentes, qu'elles chantent, dansent, jouent d'un instrument, ou regardent et écoutent activement. Une explication à partir de l'origine presque mythique du rythme serait plus appropriée.

Les Kanak qui vivent dans la chaîne centrale disent que ces sons viennent de l'eau courante des criques et des rivières, et que certains sons particuliers ne peuvent être entendus qu'en des endroits précis, derrière des rochers, où l'eau jaillit en produisant des motifs au rythme régulier. Les Kanak de la côte parlent de la rumeur de la mer et du rythme des vagues se brisant sur la plage. De même, dans l'intérieur ou sur le littoral, les sensations et les sonorités provoquées par le mouvement continu de l'eau des rivières ou de la mer en arrière-fond permanent, ainsi que le rythme discret de l'eau jaillissante ou des vagues : ces deux éléments font partie intégrante de la métaphore du « rythme kanak ».

Les composantes discrètes du « rythme kanak »

Les éléments acoustiques discrets du rythme kanak proviennent de deux sources sonores : instruments et voix. Les instruments traditionnels kanak utilisés pour marquer le rythme sont tous des idiophones : les battoirs d'écorce, les tubes pilonnants en bambou, les bâtons frappés, les tambours à fente, les percussions corporelles et le martellement du sol avec les pieds, ainsi que les idiophones faisant partie de l'attirail de danse comme les sonnailles portées aux chevilles. On y a récemment ajouté des instruments tels que le sifflet métallique et parfois l'harmonica.

D'autres sons vocaux, qui ne sont pas des chants (chuintements, exclamations, cris, sifflements...), sont produits non seulement par les percussionnistes, mais aussi par les danseurs et le public.

La part des percussions

La part des percussions dans le rythme kanak consiste en petites cellules rythmiques (Siron 1994 : 173) indéfiniment répétées. Deux rythmes existent, l'un composé de cellules à deux temps et l'autre de cellules à quatre temps. Le premier est généralement nommé « rythme du *pilou* ». *Pilou* est le mot utilisé aujourd'hui pour désigner certaines danses kanak, en particulier la danse en rond à laquelle tout le monde peut participer. La cellule rythmique à quatre temps est utilisée pour les danses imitatives dans quelques régions ; mais c'est seulement dans la région de Hienghène (nord-est de la Grande Terre) qu'elle porte un nom : *whaî*.

Fig. 1 : Groupe de chanteurs de Hienghène interprétant un chant *aioii*. Nouméa. Photo : David Becker

Les instruments principalement utilisés pour jouer le rythme du *pilou* sont les battoirs d'écorce et les tuyaux pilonnants. Pour jouer le rythme composé de cellule de quatre temps, on utilise principalement le tambour à fente, complété par les tuyaux pilonnants.

Les battoirs d'écorce sont les instruments les plus fréquemment joués aujourd'hui ; ils sont déjà mentionnés dans les premières chroniques sur la Nouvelle-Calédonie. Cette sorte d'idiophone entrechoqué ne se retrouve nulle part ailleurs dans les îles du Pacifique. Ressemblant à des triangles isocèles et tenus par le bout le plus pointu, les battoirs sont de tailles variées. Le plus long de la paire peut mesurer jusqu'à 50 cm et son extrémité avoir une largeur de 30 cm. Le joueur tient un battoir dans chaque main et les frappe l'un contre l'autre. Si le battoir est très grand, il est tenu d'une main et frappé avec une baguette. Lors de la confection d'une paire de battoirs destinés à être entrechoqués, on fait en sorte que le son d'un battoir frappé avec la main n'ait pas le même timbre que celui de l'autre : l'un des deux battoirs doit donner un son plus clair et l'autre un son plus sourd. Une variante de cet instrument consiste en deux pièces de l'axe inflorescent de l'aloès (*Agave* ou *Furcraea*), de 40 cm de long et de 5 cm de diamètre, utilisé de la même façon.

Le tuyau pilonnant est généralement joué comme instrument complémentaire au battoir d'écorce, et les danses de la Grande Terre ne sont souvent accompagnées que de ces deux instruments. Le tube est fabriqué à partir d'un tronc de bambou d'une longueur de 100 à 140 cm et d'un diamètre variant entre 5 et 25 cm. Tous les nœuds sont percés, sauf celui de l'extrémité inférieure. Le tube est frappé verticalement contre le sol par le musicien. A l'origine, les bambous pilonnants devaient toujours être joués par paires ou par groupes de paires, et seulement par les hommes. Aujourd'hui, il arrive que les orchestres possèdent un nombre impair

de ces instruments (trois ou plus) et que ce soient des femmes qui en jouent. Contrairement au battoir d'écorce, qui est une instrument typiquement kanak, les bambous pilonnants sont connus en plusieurs endroits dans la zone du Pacifique.

Le tambour à fente des Kanak se présente sous la forme d'un tronc de bois évidé ou d'un tube de bambou dont les nœuds ont été percés, pourvu d'une fente longitudinale. Sa longueur varie entre 50 cm pour les instruments en bois et environ 200 cm pour les instruments en bambou ; son diamètre n'excède pas 30 cm. Le tambour à fente est posé sur le sol et le ou les musicien(s), assis le long du tambour, utilise(nt) des baguettes de bois de 30 à 40 cm de long et de 3 à 4 cm de diamètre ; le tambour n'est donc pas pilonné, comme les grands tambours du nord de la Mélanésie.

Le «rythme du *pilou*»

Le rythme du *pilou* constitue la base acoustique des chants à deux voix qui accompagnent la danse en rond. A défaut de chanteurs, le rythme seul accompagne la danse. Le rythme du *pilou* est également battu à l'occasion de certaines danses imitatives du centre de la Grande Terre. Il accompagne toutes sortes d'expressions spontanées et joyeuses ; il est une sorte de symbole acoustique de la tradition musicale kanak en général. Les stations de radio locales et la télévision néo-calédonienne diffusent toujours des extraits du rythme du *pilou* pour introduire une émission sur la culture kanak. Dans la musique de jeunes kanak appelée *kaneka*, le rythme du *pilou* est devenu le lien entre la tradition et la musique moderne de style occidental, jouée avec des instruments amplifiés.

Pour jouer le rythme du pilou, l'ensemble des percussionnistes se divise en deux groupes, chacun assurant une des deux frappes du rythme. Les joueurs qui assurent la première frappe de la cellule rythmique s'appellent *vëdi* en paicî (une langue du centre-nord de la Grande Terre) et *cen bwan-jep* en fwâi (une langue du nord de la Grande Terre). Les joueurs du second groupe s'appellent *temô-ôri* en paicî et *thedua* en fwâi. La division entre ces deux groupes se fait de la manière suivante : le meneur de l'ensemble commence à frapper, suivi par les autres, puis un joueur se met à frapper entre ces battements, créant une sorte de contretemps qu'adoptent d'autres joueurs. Le nombre des joueurs du premier groupe est normalement plus important que celui du second, et il se crée ainsi une alternance dans le volume des battements. Il n'est pas nécessaire de créer une division de l'espace entre les deux groupes.

Lorsque la cellule rythmique du rythme du pilou ne comporte que deux frappes, il peut être qualifié de binaire. Il existe cependant des différences régionales dans l'interprétation de ce rythme. De manière générale, certaines variantes peuvent être considérées comme binaires, mais la plupart seront classées comme ternaires. De toute façon, ces termes appartiennent à la théorie européenne et ne correspondent pas à la conception du rythme kanak. Dans le rythme du pilou, la première frappe (*vëdi* ou *thedua*) est régulière, alors que le deuxième coup de la

cellule peut être légèrement anticipé, créant ainsi une sorte de syncope. Aucune des variantes du rythme du pilou n'est ainsi réductible à une simple pulsation isochrone car elles présentent des particularités dans la synchronisation des battements qui sont impossibles à définir comme binaires ou ternaires.

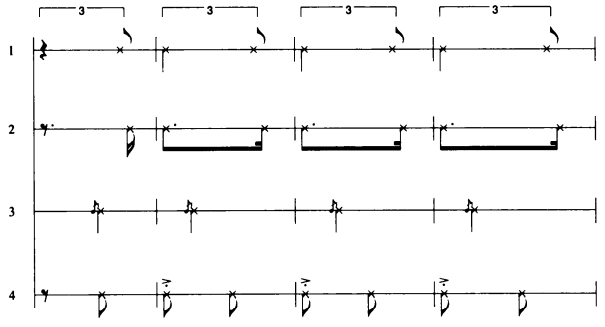
Moyle (1995: 57) a analysé un rythme proche de la paire de doubles battements au centre de l'Australie. Son analyse a fait apparaître que la durée entre les deux premières frappes équivalait à seulement 37,5 % de la durée totale de la cellule rythmique[2].

On s'aperçoit aussi que la perception individuelle du dynamisme (volume, force) de chaque frappe a autant d'importance que la valeur des durées. Des variations individuelles de dynamique et de tempo pendant une exécution, comportant des libertés personnelles d'expression, peuvent produire un effet de balancement car un percussionniste peut ne frapper qu'un coup sur quatre, ou au contraire les frapper tous. Le rythme du pilou consiste en une totalité acoustique impossible à définir ni par des niveaux dynamiques ni à l'aide d'un métronome.

Par exemple, quand un musicien assis à une table interprète un chant *ae-ae*, il accompagne son chant d'une réalisation particulière du rythme du pilou, marquant le premier battement en tapant du bout des doigts d'une main sur la table, et le deuxième en grattant la table avec les doigts de l'autre main, donnant un son proche de *tap-shhh / tap-shhh*, où le *shhh* ressemble à une sorte d'arpège.

Le tempo, déterminé ici par le nombre de cellules à la minute, peut varier selon le genre. Pour les chants *ae-ae*, on le maintient régulièrement à un tempo un peu plus lent que celui des danses. Pour accompagner les danseurs marchant sur l'aire de danse, dans la région paicî, on joue le rythme du pilou au tempo de 140 cellules à la minute. La danse *seï* de Pothé est accompagnée par un rythme de pilou de 97 cellules à la minute. Les chants *ae-ae*, quant à eux, sont accompagnés au tempo de 120 à 130 cellules à la minute.

Les transcriptions suivantes illustrent quelques façons de noter le rythme du pilou. Dans les exemples 1 et 2, pris dans la moitié nord de la Grande Terre, un des deux battements est nettement plus long que l'autre. Dans les exemples 3 et 4, du sud de la Grande Terre, la différence entre les deux battements est plutôt dans leur dynamique.

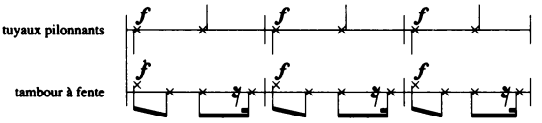


[2] Il est intéressant que cette proportion corresponde à la proportion du battement de cœur humain.

Le «rythme de quatre»

Le «rythme de quatre» consiste en une répétition indéfinie de cellules rythmiques à quatre temps; il est moins fréquent que le rythme du pilou. On le trouve à la base de l'accompagnement de quelques danses imitatives du nord de la Grande Terre et des îles Loyauté. En fwâi, il s'appelle *whaî*, mais on le désigne par l'expression «rythme du nord», qui induit en erreur car on ne le trouve pas que dans le nord.

Un ou deux musiciens frappent le rythme de quatre sur une caisse ou un tambour à fente, et d'autres musiciens interviennent avec des bambous pilonnants, frappant sur chaque deuxième battement du rythme. Le premier battement de la cellule rythmique peut être frappé sur un endroit précis de l'instrument qui donne un son plus fort, légèrement prolongé avant l'arrivée des battements deux et trois, tandis que le dernier battement de la cellule est généralement retardé, formant ainsi une sorte d'anacrouse par rapport à la prochaine cellule. La version la plus simple peut être notée comme suit:



Cependant, comme l'ensemble d'un rythme de quatre est réservé aux tambours à fente et/ou aux bambous frappés, il est habituellement complété par des bambous pilonnants, qui jouent dans le style du rythme du pilou sur les temps 1 et 3 d'une mesure à quatre temps.

Le tempo du rythme de quatre est normalement plus rapide que le rythme du pilou; il est même souvent trop rapide pour les bambous pilonnants et les battoirs d'écorce, qui exigent un double mouvement du bras pour effectuer un battement. En revanche, pour le tambour à fente ou le bambou frappé, les bras frappent l'un après l'autre. Pour accompagner la danse *hneen* du nord de la Grande Terre, le rythme de quatre est joué à 100 cellules rythmiques à la minute, et pour la danse *faimanu* de Mouli (Ouvéa, îles Loyauté), il est de 125 cellules rythmiques à la minute[3].

Le caractère du son dans le rythme de quatre peut expliquer certaines des énigmes que posel'analyse rythmique. À Belep, l'ensemble comporte normalement deux tambours à fente en bois et deux grands bambous pilonnants; le rythme de quatre est alors bien audible. Mais les autres ensembles du nord de la Grande Terre, comme celui de la danse *hneen* interprétée par les danseurs de Ouaré, comprennent beaucoup plus de bambous pilonnants que de tambours à

[3] Crowe (1995:21-32) note un tempo de 10 notes à la seconde (soit 600 battements à la minute) pour les ensembles de tambours à fente d'Ambae; Mouli est légèrement plus lent avec 520 battements à la minute.

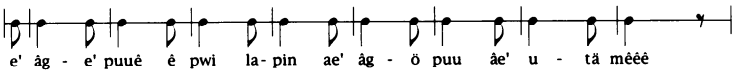
Fig. 2 : Salomon Mayat tenant un bambou pilonnant et, sous son bras, un battoir en écorce. Il siffle pour accompagner les chants à deux voix. Photo : David Becker

fente, et le rythme du pilou a tendance à supplanter le rythme de quatre. Le timbre joue aussi un rôle important car un ensemble de percussions est caractérisé par le matériau dont est fait le tambour à fente: le registre d'harmoniques dominantes du bois est en effet plus grave que celui du bambou.

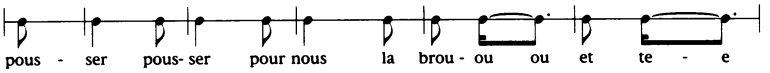
Rôle de la voix et des éléments acoustiques ajoutés

Un certain nombre d'éléments sonores s'ajoutent aux percussions, émis par les danseurs, le public et les percussionnistes eux-mêmes. La participation des spectateurs est un trait important et typique des danses kanak. Ces éléments acoustiques ne sont pas définis dans leur forme, mais suivent des schémas caractéristiques. Chacun est libre d'improviser comme il le souhaite et d'émettre des chuintements, des coups de sifflets, des modulations vocales, des trilles, des syllabes inarticulées, et même des phrases répétées. Lambert (1900/1985: 155) notait: «Il serait superflu de s'étendre sur les chants et les cris divers qui accompagnent les danses de toute nature».

En paicî, on appelle *toy* une série de syllabes comme *hei-hei-hei*, et *uängi* les sifflements et les chuintements de différentes durées. Des phrases criées, ainsi que des motifs de sifflements ont une forme rythmique particulière: parfois ils doublent le rythme des percussions, parfois ils interviennent à contre-temps. Quelques phrases, quelques mots criés ont un contenu humoristique ou secret. Si deux musiciens ont partagé une aventure, l'un peut par exemple y faire référence, mais de manière détournée, afin de n'être compris que de son partenaire. Il existe même un certain nombre de mots et de phrases codifiés. Dans l'exemple suivant, une phrase est récitée sur le tempo et se superpose au rythme[4]:



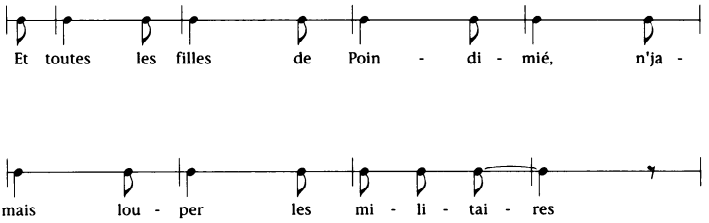
Voici un exemple d'anticipation:



Voici un autre exemple en français, avec une anticipation à la fin. La première partie double le rythme des percussions. A la fin de la phrase, le rythme vient à contre-temps et accentue un jeu avec le mot *militaires* qui, prononcé en français standard, est accentué sur la troisième syllabe. C'est ici la première syllabe du

[4] *E ongo pu e pu lapin, e ongo pu e u teme* – Le lapin monte la femelle, et quand il descend il s 'évanouit.

mot qui est synchronisée avec le rythme, ce qui provoque une prononciation absurde du mot car l'accent tombe sur le temps faible de la cellule rythmique. La syllabe *-taires* forme ainsi une anticipation sur la cellule suivante.



Le signal donné par le meneur de la danse pour interrompre le rythme est un motif sifflé spécial, qui se distingue des autres sifflements pour éviter les confusions. En paicî, ce signal est appelé *uh-uh* et est donné en synchronisation avec les frappes sur les instruments percutés, définissant ainsi le moment précis de l'interruption.

De nombreux éléments culturels ont été sujets à des modifications importantes ou se sont perdus au cours des cent cinquante dernières années. En parallèle avec la disparition de la musique et de la danse, le vocabulaire spécifique s'est également perdu, et la question se pose de savoir s'il existait au XIX^{e} siècle un ou des termes désignant la notion que les Kanak appellent aujourd'hui rythme. Ce mot, qu'ils ont adopté du français, inclut en effet aussi pour eux la notion de timbre.

Les bambous pilonnants et les battoirs d'écorce avec lesquels est joué le rythme du pilou sont deux instruments individuels, sélectionnés par paires selon leurs timbres. Les deux tubes d'une paire de bambous pilonnants sont de longueur inégale. Le plus long est en outre souvent plus épais que l'autre et donne de ce fait un son plus grave. Les deux battoirs d'écorce sont frappés avec la main, et la sonorité ainsi perçue détermine le choix du second battoir de la paire[5]. Dans le rythme du pilou, la différence entre les deux sons de la cellule se manifeste par leur valeur rythmique et par leur dynamique, mais aussi par leur sonorité.

Le rôle de la voix et des éléments acoustiques ajoutés à la partie de percussion est un facteur important pour indiquer la particularité régionale du rythme. En effet, ces éléments ne jouent pas qu'un rôle rythmique ; ils produisent également des timbres signifiants pour le rythme du pilou. Les sifflets métalliques produisant de courtes cellules rythmiques en ostinato sont constitués de plusieurs petits tuyaux, dont les sons forment plutôt un accord qu'un seul ton aigu.

L'harmonica est un des rares instruments mélodiques joués rythmiquement sur des accords diatoniques inspirés et expirés, synchronisés avec des frappes du doigt sur le corps de l'instrument : une façon très particulière de jouer de l'harmonica, mais bien choisie pour exprimer la sonorité recherchée dans le rythme kanak.

---

[5] Pourtant le son obtenu en frappant un battoir avec les mains se distingue de celui obtenu quand les deux battoirs sont frappés l'un contre l'autre.

La notion de rythme du *pilou* des Kanak ne se limite donc pas à la seule division du temps; elle inclut également les notions de sonorité et de timbre. Cette réalisation exige la participation d'un certain nombre de personnes et traduit une conception de la danse et de la musique typiquement mélanésienne et distincte de la conception européenne, indienne ou même polynésienne. Souvent en Mélanésie lors de présentations de musique et de danse, il n'existe pas de barrière entre les musiciens et le public, l'exécution étant un événement ouvert à tout le monde. Le rythme du pilou accompagne principalement la danse en rond, à laquelle tout le monde est invité à participer.

Références

AMMANN Raymond
1994 *Les danses Kanak: une introduction.* Nouméa: ADCK.
1997 *Danses et Musiques Kanak. Une présentation des danses et des musiques mélanésiennes de Nouvelle-Calédonie, dans les cérémonies et dans la vie quotidienne, du XVIII^e siècle à nos jours.* Nouméa: ADCK.

BEAUDET Jean-Michel et Kaloonbat TEIN
1985 «Musique de Hienghène». *La Case 4.* Nouméa: OCSTC, 2-25.

CROWE Peter
1995 «Des tambours à fente au Vanuatu». *Percussion* 39, 24-29.

MOYLE Richard
1995 «Singing From the Heart?», *in: The Essence of Singing and the substance of song, Recent Responses to the Aboriginal Performing Arts and other Essays in Honour of Catherine Ellis*, (ed. Linda Barwick). Oceania Monograph 46. Sidney: University of Sydney, 53-58.

LAMBERT Pierre
1985 *Mœurs et superstitions des Néo-Calédoniens.* Nouméa: Société d'Études Historiques de la Nouvelle-Calédonie 14. (Fac-similé de 1900, Nouméa: Nouvelle Imprimerie Nouméenne).

SIRON Jacques
1994 *La partition intérieure, jazz, musiques improvisées.* Paris: Éditions Outre Mesure (première édition: 1992).

RÉSUMÉ

Un grand nombre de chants traditionnels et de danses des Kanak de Nouvelle-Calédonie sont accompagnés d'une musique généralement appelée «rythme kanak» ou, plus simplement, «le rythme». Ce rythme ne se compose pas seulement de la musique des instruments percutés, comme le suggère son nom; sa particularité se trouve dans la relation entre la musique des percussions et celle des sons de voix: chuintements, phrases d'exclamation, cris et sifflements, effectués par toutes les personnes présentes. La relation entre ces sons vocaux et la musique des instruments percutés crée ce phénomène particulier appelé – d'une manière par trop simplifiée – «rythme».

ABSTRACT

Kanaka rhythm. *A great number of the traditional Kanaka chants and dances of New Caledonia are accompanied by music generally referred to as «Kanaka rhythm» or, more simply, «the rhythm». This rhythm stems, not just from the music of instruments struck, as its name might suggest; its uniqueness is to be found in the relationship between the music of percussion and the sounds of voices: hissing, exclamations, cries and whistles coming from all those present. The relationship between these vocal sounds and the music of instruments «struck» creates this particular phenomenon called – in an over simplistic way – «rhythm».*

LE TAMBOUR DU POW-WOW NORD-AMÉRICAIN
Battement du cœur d'un peuple et rythme de sa spiritualité

Johanna Hofmann

C'est un samedi après-midi, à environ une heure; des affiches, ou peut-être un conseil d'ami vous ont guidé jusqu'à ce parc ou ce terrain de sport; de loin vous percevez déjà les signes d'une activité inhabituelle; un grand cercle de tentes et de bâches, quelques tipis blancs et bruns, des drapeaux qui flottent au vent, des générateurs qui tournent, des bruits de voix émis par un haut-parleur grésillant. Puis le vent change et vous amène des odeurs de pain frit, de viande grillée, et la fumée aux effluves de sauge blanche; vous voyez maintenant qu'il y a déjà beaucoup de gens sur place, qui s'occupent à bavarder ou à regarder les marchandises étalées sur des dizaines de tables: bijouterie d'argent et de turquoise, cuirs, ouvrages brodés de perles, T-shirts imprimés, livres et cassettes, et maints autres articles que vous décidez d'explorer plus tard car, soudain, la voix grésillante annonce que la *Grand Entry* va commencer.

Tous se dirigent vers le bord du grand cercle au centre de l'événement, ceux qui étaient assis se lèvent, les hommes enlèvent leur couvre-chef; un peu désorienté, vous suivez le mouvement général; quelqu'un vous tape sur l'épaule avec autorité: «*Take off your hat, and no pictures*». Vous obéissez, mettez votre appareil photo dans votre poche et dites quelques mots d'excuse; mais l'homme est déjà parti plus loin pour mettre en garde un autre visiteur muni, lui, d'une caméra vidéo. Et vous entendez le tambour, doucement d'abord, puis plus fort, un son sourd et clair à la fois, qui vous frappe au diaphragme de son rythme puissant et régulier; puis la voix d'un chanteur s'élève, sûre et haute, perçante même, entonnant une mélodie comme vous n'en avez jamais entendu; la voix est bientôt soutenue par d'autres, tous à l'unisson, tandis que le tambour continue à s'affirmer.

Certains de vos voisins et voisines ont commencé à danser sur place; tous les regards se dirigent vers l'est de l'arène de danse. Un petit groupe d'hommes et de femmes vêtus de magnifiques habits sont entrés en dansant avec dignité et retenue avec, parmi eux, plusieurs hommes en uniforme militaire qui portent les drapeaux américain et canadien, ainsi que, particulièrement mise en valeur, une grande crosse à laquelle pendent une douzaine de plumes d'aigle. Ce premier groupe est suivi d'une longue file de danseurs. Vous vous apercevez rapidement qu'ils présentent toute une variété de types de danse, non seulement d'après leurs habits, mais aussi selon le style de leurs mouvements. Vous osez demander

quelques explications à votre voisine qui a l'air de s'y connaître, et qui s'empresse de vous renseigner: en effet, chaque danseur ou danseuse se dédie à un style particulier qu'il ou elle étudie, et pour lequel il faut fabriquer ou faire fabriquer les habits. Quant aux chanteurs, la plupart commencent leur carrière dans leur famille à l'âge de sept ou huit ans, d'abord en se contentant de frapper le tambour et d'apprendre les chants en les écoutant, puis en se joignant aux chanteurs. Lorsqu'ils ont entre dix et douze ans, ils forment leur propre *drum* qu'on encourage à se produire dès qu'ils ont un petit répertoire.

Pendant votre conversation, vous avez vu défiler les hommes, puis les femmes; la longue file des danseurs continue à s'enrouler en spirale, remplissant peu à peu l'espace entier. En dernier viennent les enfants, et vous comprenez maintenant la raison de leur aisance et de la fluidité de leurs mouvements: ces petits danseurs, dont certains savent à peine marcher, sont déjà des experts dans leur art; leurs mouvements sont nuancés, énergiques et fins, et en concordance parfaite avec le tambour. Vous commencez à sentir le courant de la tradition du pow-wow[1], ancré dans les familles et faisant partie de la vie des participants dès la naissance, sinon même avant.

Tous les danseurs sont maintenant entrés dans l'arène et le tambour, qui n'avait cessé de jouer, met fin à son chant. Au micro s'avance un homme d'âge avancé qui dit une longue prière dans une langue indigène, puis la répète en anglais. Le tambour entonne un autre chant, annoncé comme «*Flag Song*»; votre voisine vous explique que c'est le chant national des peuples d'Amérique du Nord, la crosse avec les plumes d'aigle étant leur drapeau. Vous vous étonnez de voir le drapeau américain aussi présent, informé que vous êtes des mauvaises relations entre le gouvernement américain et les peuples indiens. Elle vous explique que le peuple Lakota est la seule nation au monde à s'être approprié le drapeau américain dans toute l'histoire guerrière des Etats-Unis. Ceci pendant la fameuse bataille du général Custer à Little Big Horn, et que, dès lors, les Indiens considèrent que le «*Stars and Stripes*» leur appartient légitimement. Elle en profite pour mentionner le rôle honorifique que beaucoup de jeunes Indiens ont joué dans l'armée américaine et l'importance toujours actuelle des sociétés de guerriers dans leur culture.

Entre temps, tous les danseurs ont été priés par le maître de cérémonie de quitter le cercle de danse, et le tambour a entonné un autre chant. Une bonne heure a passé depuis le début du pow-wow. Avec le chant suivant, l'atmosphère se détend; les gens se dispersent quelque peu, s'asseyent, et beaucoup vont danser, même ceux qui ne sont pas particulièrement habillés pour l'occasion. Déjà vous regrettez de ne pas avoir apporté une chaise pliante comme vous le voyez faire autour de vous, et vous vous asseyez dans l'herbe.

Les danses se succèdent, trois ou quatre d'affilée, et les quelques groupes de chanteurs présents les accompagnent à tour de rôle. Ces séries de danses et de chants sont entrecoupées d'activités diverses comme des discours, des *giveaway*

[1] Prononcé «pauwau».

(cérémonie par laquelle un individu ou une famille donne et distribue des quantités d'objets à des personnes honorées[2]) et des concours de danse où des juges évaluent la performance de danseurs de même catégorie; le maître de cérémonie est continuellement en train d'expliquer des coutumes diverses, et égaye tout le monde par des plaisanteries et des blagues. A environ six heures, il annonce la pause du souper, et le *Grand Entry* du soir pour sept heures. Vous faites donc la queue pour acheter un *Indian taco* ou un *buffalo burger.*

Dans vos conversations avec certains participants, vous vous êtes déjà aperçu que les idiomes particuliers au pow-wow abondent, comme par exemple *bustle, roach, yoke, rocker, smudge, feed, whipman, hairpipe, dragger, sneak-up, forty-niner, special, snag*[3], et en particulier *drum,* qui désigne non seulement l'instrument lui-même, mais aussi le groupe de chanteurs qui en jouent; on vous a aussi expliqué certaines coutumes propres au pow-wow, et on vous a parlé de sa musique. Vous avez ainsi constaté qu'il existe une culture de pow-wow bien connue de tous les participants. Vous avez déjà rencontré des gens de peuples très divers, comme Cherokee et Lakota, Cheyenne et Navajo, Cree et Iroquois, Tlinget et Seminole, et on vous a certainement expliqué que le pow-wow est ouvert à tous ces peuples et à leurs contributions culturelles. Ainsi vous vous apercevez que vous êtes en train d'assister à un événement pluriculturel qui présente à la fois beaucoup de tolérance et de diversité, de même qu'une grande homogénéité basée sur une tradition très forte. Ces observations soulignent les caractéristiques majeures du pow-wow, et nous conduisent à décrire son histoire, elle aussi fondée sur l'échange culturel entre différents peuples indiens.

Le pow-wow a une longue histoire qui a été documentée de façon substantielle. A l'origine du pow-wow contemporain, il y a des cérémonies de chasse et d'agriculture qui auraient été apportées dans les Plaines du centre du continent nord- américain par des peuples issus des régions de l'est pendant le XIV^{e} siècle. Ces peuples d'agriculteurs, dans un important mouvement d'émigration vers

---

[2] J'ai vu, lors d'un *giveaway* dans la réserve de Rosebud au Dakota du Sud, une grand-mère qui avait rempli sa camionette avec tous ses biens jusqu'à sa dernière cuillère (elle avait tout de même gardé une couverture). Elle a tout distribué aux participants, puis est rentrée, avec ses petits-enfants comme seul chargement. Il est certain que cette femme ne manquera de rien, les membres de la communauté entière lui devant désormais une dette d'honneur et de respect dont ils ne pourront jamais s'acquitter!

[3] «*Bustle*»: bouquet de plumes circulaire que les hommes s'attachent au dos dans certains styles de danse; «*roach*»: coiffure en brosse faite de poils de cerf que les hommes s'attachent sur la tête; «*yoke*»: partie de l'habillement des femmes, qui recouvre les épaules, le haut du dos et la poitrine; «*rocker*»: système de ressorts dissimulé dans le *roach* auquel est attaché une plume; «*smudge*»: mélange de sauge blanche et d'autres herbes que l'on brûle et avec la fumée duquel on se frotte pour se purifier; «*feed*»: repas offert aux chanteurs et danseurs dans le cadre d'un *giveaway*; «*whipman*»: l'homme chargé de maintenir l'ordre dans l'arène de danse; «*hairpipes*»: perles tubulaires blanches faites de coquillage, d'os ou de plastique; «*dragger*»: longue bande de fourrure de loutre et de feutre décorée de miroirs qui pend sur le dos de certains danseurs; «*sneak-up*»: danse pendant laquelle les hommes miment une attaque; «*forty-niner*»: danses pour les jeunes qui commencent après le pow-wow et qui durent jusqu'au petit matin; «*special*»: démonstration de danses qui ne font pas partie de la tradition du pow-wow; «*snag*»: petite amie avec laquelle on va au *forty-niner.*

Fig. 1 : *Takini dance*: danse de pow-wow chez les Sioux Lakota. Documentation: Lakota Project.

l'ouest, s'étaient graduellement adaptés à une vie semi-nomade dans un nouvel environnement. Bien qu'on ne connaisse pas les détails des cérémonies, de la musique et de la danse pendant cette période, il a été possible de reconstituer une grande partie de ces traditions par les méthodes de la recherche ethnohistorique.

Aperçu sur l'histoire du pow-wow

L'histoire du pow-wow a d'abord été retracée jusqu'à la cérémonie *Hethushka* comme la pratiquaient le peuple Omaha dans la vallée centrale et supérieure du Missouri aux alentours de 1850 (Hatton 1974, Laubin 1976, Whitehorse 1988, Young 1981, Zothig 1991). L'origine de la *Hethushka* elle-même remonte à deux traditions distinctes, le *Poo-ge-thun*, une ancienne société d'hommes Omaha, et le *Irushka* du peuple Pawnee; le *Poo-ge-thun* semble avoir absorbé divers élément du *Irushka* pour devenir une nouvelle cérémonie, le *Hethushka*. Le *Poo-ge-thun* lui-même consistait en une dérivation d'une tradition des Plaines plus ancienne, le *Oglala Chief's Society*, tandis que le *Irushka* faisait partie d'un système de sociétés chamaniques que l'on trouvait entre autre chez les peuples Arikara, Hidatsa, Iowa, Pawnee et Sioux (Hatton 1986: 198-199).

Cet historique est confirmé par l'évolution du style de la musique accompagnant le pow-wow, qui semble avoir suivi les mêmes lignes. Fletcher et LaFlesche ont observé un changement dans l'accompagnement musical du *Poo-ge-thun* au

moment où celui-ci était nouvellement connu sous le nom de *Hethushka* (Fletcher 1911). Parallèlement, Murie, un chercheur pawnee, a reconnu certains chants du *Hethushka* comme étant identiques à ceux du *Irushka* pawnee, tandis qu'il en attribue d'autres aux groupes Sisseton et Wahpeton du peuple Dakota (Murie 1914: 629), qui, d'ailleurs, ont à ce jour une réputation d'excellents musiciens. Par ailleurs, les Ponca soutiennent de leur côté que leur propre peuple est à l'origine de certains chants du pow-wow.

Les bouleversements politiques et sociaux que le XVIII[e] siècle imposa aux nations indigènes eurent un impact important sur l'enracinement du pow-wow, qui devint la cérémonie la plus répandue dans les plaines du nord, alors qu'avant, il était uniquement une cérémonie parmi tant d'autres.

Au moment même où le *Hethushka* fleurissait, il se produisait une convergence de la population indienne vers les plaines, due à la pression croissante exercée par les colons qui accaparaient les territoires de l'est. Le contact interculturel entre divers peuples indigènes s'intensifia donc, ainsi que leurs alliances militaires, celles-ci étant bien entendu scellées par des cérémonies comme le *Hethushka*. Non seulement ces cérémonies consolidaient des alliances, mais elles étaient par la même occasion transmises comme cadeau culturel, pour être mises ensuite en pratique par les parties concernées. Ces transferts de cérémonies étaient des occasions très formelles, et les rituels, en tant que biens culturels, n'étaient donnés qu'en échange de biens matériels et de services divers. Flannery rapporte le récit d'un tel échange raconté par une femme Gros-Ventre qui témoignait du don du *Grass Dance* par les Assiniboine aux alentours de 1850:

> « Les Gros-Ventre campaient sur la Milk River. Ils avaient été rejoints par les Assiniboine, et les deux groupes étaient restés ensemble pendant que les Assiniboines apprenaient la *Grass Danse* aux Gros-Ventre. Les Gros-Ventre n'avaient jamais eu de danse de cette sorte [...] Les Assiniboine donnèrent des ceintures de corneille (des «bouquets de plumes»[4]) [...] ils donnèrent aussi un grand tambour et tout ce qui va avec la danse. Les visiteurs montrèrent à différents individus comment utiliser ces diverses choses et enseignèrent les chants et les danses qui allaient avec chacune. Mais ils n'ont pas fait cela pour rien! Que de choses ils ont dû donner aux Assiniboine! Dans l'échange était même incluse de la nourriture. [...] C'était la première *Grass Dance* que nous avons eue» (Flannery 1974: 41).

De cette manière, le *Hethushka* se trouva pratiqué, en l'espace de quelques dizaines d'années, par la plupart des peuples des plaines du nord, entre autres les Sioux Teton, Yankton et Santee, les Blackfeet, les Hidatsa, les Blood, les Assiniboine, les Cree, les Gros-Ventre, les Piegan, les Cheyenne et les Sarcee. Bien que le *Hethushka* fût connu sous divers noms comme la *Omaha dance*, la *Wolf dance*, la *Grass dance*, et la *Hot dance*, les caractéristiques de son style demeuraient homogènes. Il s'agissait d'une organisation en cercle, d'un accompagnement des chants par un grand tambour, de bouquets de plumes attachées à

[4] *Feather bustles.*

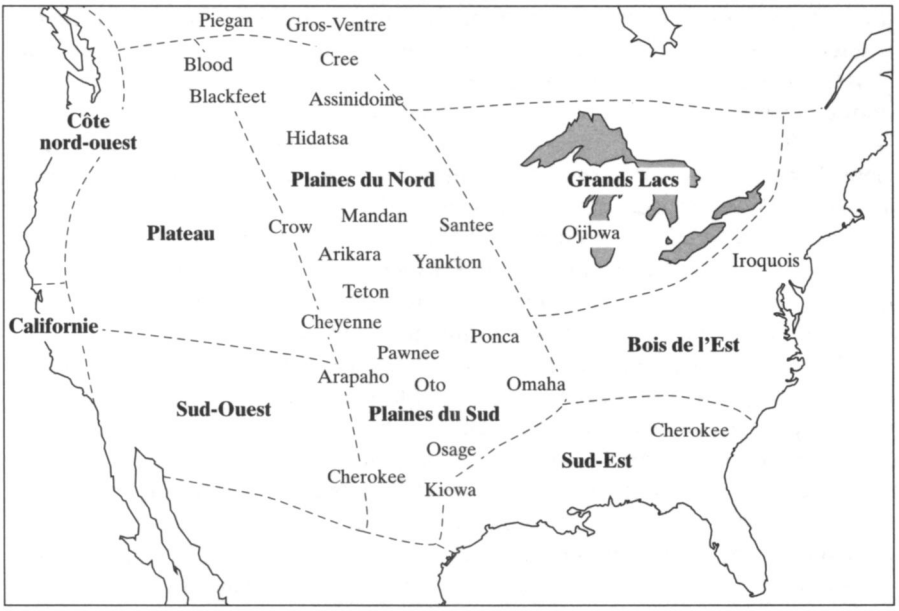


Fig. 2: Régions cuilturelles indigènes d'Amérique du Nord. Peuples des Plaines du Nord et du Sud.

l'arrière de la ceinture, d'une coiffure en poils de cerf, de plumes attachées sur la tête, de grelots aux chevilles, ainsi que d'une claire séparation entre les rôles respectifs des femmes et des hommes. Le nom *pow-wow* lui-même vient de la langue Narraganset, et signifie «chamane», «maître», ou «rêve», «vision», ou encore «rassemblement», «conseil».

Le *Hethushka* se trouva bientôt également disséminé dans les plaines du sud, entre autre par les Southern Cheyenne, les Pawnee et les Ute, qui l'introduisirent chez les Arapaho, les Osage, les Kiowa et les nations de l'est comme les Cherokee et les Yuchi qui avaient été transférés dans le nouvel *Indian Territory* bientôt connu sous le nom de Oklahoma.

Avec la création du système de réserves par le gouvernement américain, les contacts entre les peuples du nord et ceux du sud diminuèrent et, à partir de 1880, leur culture musicale et cérémonielle présentait des différences appréciables; les diverses tendances religieuses dans chaque région avaient accentué le schisme, les plaines du nord étant plutôt influencées par le *Sun Dance*, et les plaines du sud par le *Peyote Way*. (Whitehorse 1988: 9)[5].

[5] Le *Peyote Way* est la religion la plus répandue chez les peuples indiens du sud-ouest des Etats-Unis, ainsi que de manière significative au nord du Mexique. Elle consiste en une fusion entre des éléments chrétiens et indigènes, et comporte la consommation du cactus peyotl comme sacrement. Musicalement, elle offre un répertoire de chants particuliers à cette tradition, accompagnés d'un petit tambour d'eau et de hochets fabriqués à partir de salières en métal. Ces derniers sont aussi utilisés dans la tradition de pow-wow des Plaines du sud pendant les *Gourd Dances* qui ont lieu au début de chaque pow-wow.

Il est important de noter qu'au temps de l'établissement des réserves, l'oppression culturelle des peuples indiens par le gouvernement américain ne cessait de croître, jusqu'au point où toutes les religions indigènes furent bannies et leur pratique sévèrement punie. La plupart des cérémonies devinrent clandestines ou, comme le pow-wow, prirent une apparence profane. Dès lors, on ne parla plus du pow-wow comme d'une cérémonie religieuse, bien que la majorité des participants soient tout à fait conscients de ses éléments spirituels.

L'origine du tambour

La création de l'instrument et celle du pow-wow lui-même font partie du même récit légendaire, daté environ de 1870, dont la ligne essentielle est ici résumée par Vennum:

> «Le thème principal dans l'histoire de *Tailfeather Woman* reste constant dans toutes les versions rassemblées. Une femme Sioux, en fuite devant les soldats des Etats-Unis qui tuaient son peuple, se cacha dans un lac pendant quatre jours. Pendant ce temps, elle reçut la visite du Grand Esprit qui lui apprit à fabriquer un grand tambour de danse, et qui lui enseigna les chants et (on présume) les détails rituels de leur utilisation. Le tambour fut construit comme un instrument de paix, et était destiné à être reproduit et donné à d'autres tribus afin de mettre un terme à l'épanchement de sang» (Vennum 1982: 45).

L'apparition historique du tambour de pow-wow a été vérifiée par Frances Densmore, qui a noté le recours de plus en plus fréquent à un grand tambour dans des contextes similaires à celui du pow-wow contemporain, remplaçant l'ancien usage de tambours sur cadre tenus à la main.

Les caractéristiques de ce nouveau tambour, identique à celui utilisé encore aujourd'hui, sont les suivantes: un diamètre d'environ 80 à 100 cm, un cadre de 30 à 40 cm, et deux peaux tendues à l'aide de lanières de cuir entrelacées en zigzag. Le tambour est suspendu horizontalement avec des lanières à quatre poteaux, à environ 30 cm du sol; il est frappé par plusieurs personnes[6] qui chantent également, assises autour de l'instrument, chacune tenant un maillet à bout rembourré.

---

[6] Traditionnellement des hommes seulement; depuis les années 1970, il y a néanmoins un nombre croissant de femmes qui ne se limitent pas à leur rôle traditionnel de chanter debout derrière le cercle d'hommes, mais qui jouent également du tambour. Elles sont tolérées, pour autant qu'elles démontrent une compétence musicale suffisante, bien qu'elles fassent l'objet de maintes plaisanteries. Leur présence au tambour remet en question des valeurs fondamentales aux philosophies et aux religions indigènes, où la séparation sexuelle des rôles est de grande portée. Certaines s'opposent mêmes à cette nouvelle pratique en expliquant que les femmes n'ont pas besoin de jouer du tambour, étant donné que leur cœur lui-même est le tambour par excellence pour les enfants à venir. Il y a par ailleurs de forts tabous liés à la présence des femmes près du tambour ou des chanteurs pendant la menstruation.

Symbolisme du pow-wow

Les lieux du pow-wow sont toujours organisés selon un schéma de cercles concentriques, au centre duquel se trouve le tambour dans la tradition des plaines du sud, ou un poteau ou un espace laissé vide dans celle des plaines du nord. Dans le sud, l'accent est porté sur la symbolique du tambour même, qui, de par sa construction, réunit toutes les forces végétales et animales dont la forme représente le cercle de la vie et le son, le battement du cœur de la création elle-même.

Dans les plaines du nord, cette symbolique est bien entendu aussi présente, et il est vérifié que la position centrale que peut occuper le tambour renvoie à la signification sacrée de l'instrument. D'ailleurs, il arrive souvent que, dans des pow-wows du nord (aussi bien que dans les régions intermédiaires ou les centres urbains), les deux traditions soient représentées à une même occasion, ce qui ne pose aucun problème, les deux étant parfaitement compatibles. Néanmoins, lorsqu'on assiste à un pow-wow strictement dans le style du nord, le centre du cercle consiste en un poteau, ou même un espace laissé vide. Le poteau, au centre d'un cercle de danse marqué de directions cardinales, est plus qu'une simple représentation du sacré. C'est une assertion du sacré par une symbolique qui nous renvoie directement à l'ancienne tradition mystique du *Sun Dance*, comme l'explique Amenta:

> « Le centre de la sphère est le lieu le plus sacré et puissant dans le site circonscrit. On en fait l'expérience et il est exalté comme le Centre du monde, la matrice du cosmos, le lieu et point pivotant de l'univers en révolution, le vortex-énergie magique où la création commence, se déploie, et finalement retourne. Mais plus encore, il est aussi l'endroit sacré où réside le Divin lui-même, et on le comprend comme un centre qui est simultanément partout » (Amenta 1987: 49).

Durant le *Sun Dance*, rituel qui dure plusieurs jours, les participants dansent tournés vers le poteau central, l'arbre de vie, et offrent leur corps au Créateur par la danse et le sacrifice d'eux-mêmes. Il est aisé de comprendre intuitivement la relation entre la symbolique de l'arbre de vie et celle du tambour. Dans le contexte du pow-wow, qui n'est pas un événement explicitement religieux, ces notions sont donc introduites de manière indirecte, souvent dans des récits tels que celui-ci, qui explique à la fois la cosmologie et les bases religieuses, et qui situe le participant dans le contexte historique de la création:

> « Dans les jours où le cercle était complet, les gens à deux pattes dansaient pour n'importe quelle raison, mais toujours pour célébrer leur vie. Ils portaient les cadeaux que leur avaient donnés ceux à quatre pattes et les ailés, et de cette manière ils amenaient leurs autres frères et sœurs dans le cercle. Le cercle de la danse était le cercle de la vie... non, c'était plus... c'était la grande roue de l'univers... la roue de la Médecine de l'existence. Et le Grand-père l'avait fait ainsi, pour toujours. Alors, tu danses et tu chantes ces chants. Va vers le tambour en toute humilité. Ce que le Grand-père a décrété tu dois le faire... et aussi longtemps que nous ferons cela, nous vivrons, et l'Univers vivra... » (Whitehorse 1982: xiv).

Le cercle de danse est donc l'endroit où la transformation spirituelle est non seulement possible, mais prescrite et nécessaire. Le cercle de danse n'est pas seulement un espace sanctifié par les purifications rituelles et la prière, mais son essence même est sacrée. Il transcende sa propre réalité pour englober une réalité de niveau spirituel qui inclut les danseurs et les musiciens dans les mouvements harmonieux homologues de la création entière. Les danseurs eux-mêmes parlent d'expérience: «Je vois que chaque danseur devient une entité qui existe dans l'univers lorsqu'il parcourt le cercle» (Gilbert 1982: 74).

Dans le domaine scolastique, cette identification à tous les niveaux entre le symbole et le vécu, typique dans la philosophie des peuples indiens nord-américains, a été, entre autres, le sujet de nombreuses analyses cognitives qui tentent d'expliquer ce qui serait une manière «indigène» d'appréhender la réalité. Selon Brown, dans la démarche religieuse indienne, la contemplation s'effectue par l'action:

> «Pour ce qui est de l'orientation cognitive de l'Indien, les significations sont ressenties intuitivement et ne sont pas interprétées de façon secondaire par l'analyse; il y a une tendance vers l'unité entre la forme et l'idée ou le contenu. Ici, le «symbole» est, dans un sens, ce à quoi il se réfère» (Brown 1978: 246).

Lévi-Strauss en est venu à une conclusion similaire lorsqu'il a examiné la relation homologue entre la parole, le mythe et le corps humain dans son étude du chamanisme Cuna, où l'efficacité du symbole résiderait dans les relations inductives entre les différents niveaux de la conscience humaine (processus organiques, l'inconscient, et la pensée rationnelle) (Lévi-Strauss 1979: 325). C'est bien cette même démarche holistique consistant à unifier par le symbole vécu tous les niveaux présents dans l'expérience humaine, qui caractérise le pow-wow. L'utilisation de l'espace dans l'événement illustre d'ailleurs bien ce phénomène; je me réfère évidemment à l'organisation du pow-wow en cercles concentriques successifs, où les symboles, centrés sur le son du tambour, prennent leur signification à travers leur actualisation par les participants.

Au centre de l'arène de danse se trouve, nous l'avons vu, le tambour principal, ou en tout cas sa présence symbolique. Pendant les danses, les participants se placent dans l'arène selon leur âge, leur statut et leurs motivations personnelles relatives à la danse. Par exemple, les personnes âgées restent à proximité du tambour, ainsi que les participants qui désirent tirer profit des propriétés curatives attachées au son du tambour et à sa symbolique. Un peu plus loin se placent les danseurs plus actifs et les femmes qui, la plupart du temps, dansent alignées par groupes de deux à cinq ou six et conversent souvent en dansant. Les danseurs plus jeunes et dynamiques, ainsi que les enfants, se situent plutôt vers la périphérie, où ils trouvent aussi plus d'espace pour bouger et se déplacer à leur guise.

Sur le pourtour de l'arène de danse sont disposées des chaises pliantes, des bottes de paille ou des troncs d'arbres selon les lieux, qui sont réservés aux participants les plus sérieux. Derrière ceux-ci viennent les autres participants ainsi que les spectateurs. A une plus grande distance du centre du cercle, les vendeurs ont installé leurs stands, et plus loin encore se trouvent les emplacement des tentes, des caravanes et du parking.

Il émane donc de la proximité du milieu du cercle et du son du tambour un plus grand sens du sacré et, dès lors, un sérieux plus marqué chez les danseurs proches du centre que chez ceux de la périphérie de l'arène. Ce fait est confirmé par l'existence d'une zone plus proche du tambour, normalement laissée vide, mais où certains participants dansent parfois sur place avec des sifflets d'os d'aigle, face au tambour, à l'image des danseurs du *Sun Dance*[7]. Du point de vue purement sonore, le lien direct entre le symbole et l'expérience du sacré s'explique, et il est ressenti de manière très physique par l'impact même du son du tambour qui, lorsqu'on se trouve à proximité de l'instrument, «parle» effectivement au cœur et aux tripes.

Il n'est pas étonnant que des objets aussi chargés de signification que les tambours de pow-wow soient traités de manière particulière. Dès le début de leur fabrication, ils sont l'objet d'une grande vigilance. Les instruments sont souvent décorés, tant le cadre que la peau, de symboles religieux peints ou de couleurs et de dessins représentant le groupe ou la famille auquel ils appartiennent. Les tambours sont personnalisés, ils reçoivent un nom; ils sont même intégrés à la vie familiale et occupent une place d'honneur dans la maison; on s'adresse à eux en des termes honorifiques comme «Grand-père». Ces soins sont accompagnés d'un traitement rituel bien défini: le tambour ne touche jamais le sol, mais est toujours posé sur une couverture, recouvert et protégé avec vigilance contre toute intrusion et attouchement par des étrangers ou des personnes intoxiquées. On lui consacre de petites cérémonies privées avant d'en jouer, par exemple en lui offrant du tabac que l'on frotte aux quatre coins cardinaux de la peau. L'interaction entre les personnes et le tambour ne s'arrête donc pas à la production de musique pendant les pow-wows. Certains tambours sont même connus pour avoir remercié leurs propriétaires en leur accordant, par exemple, protection et prospérité ou en leur inspirant du nouveau matériel musical.

Les chants du pow-wow

Les symboles sont certainement très importants du fait qu'ils entourent les participants de points de références visuels et spatiaux, mais la musique est de loin l'élément essentiel d'un pow-wow. Sans tambour ni chants, il n'y aurait pas d'événement du tout, alors qu'il serait possible d'imaginer un pow-wow sans symbolisme visuel particulier.

D'un point de vue pratique, il est indispensable qu'il y ait au moins un tambour à un pow-wow. Le tambour, en effet, est la raison d'être de la cérémonie. Sans lui il n'y aurait ni cercle, ni danse, ni chant. De plus, on doit réaliser que le

---

[7] Ce sifflet, le *siyotanka*, est fait d'un os tiré de l'aile d'un aigle; il est muni d'une plume de duvet blanche agitée par le souffle du danseur. On peut en tirer une série de sons harmoniques. Cet instrument est indispensable dans la *Sun Dance*, mais il intervient aussi dans le *Peyote Way*, où il sert à marquer les moments de minuit et du petit matin.

Fig. 3 : Parure de danse lakota. Documentation : Lakota Project.

tambour réunit en lui-même les éléments religieux qui donnent au pow-wow toute sa signification. Il est d'ailleurs souvent appelé le « battement de cœur » du peuple, et on le conçoit comme le centre et point focal du pow-wow dans son aspect spatial, conceptuel, historique, musical, ainsi que spirituel.

Lorsqu'on voit que les tambours sont effectivement des êtres vivants pour les participants, leur rôle essentiel dans le pow-wow devient clair. La musique qu'ils produisent organise et marque chaque phase du pow-wow. En premier lieu, comme nous l'avons décrit dans l'introduction, le *Grand Entry Song* accompagne l'entrée de tous les danseurs dans l'arène de danse, où ils se présentent par ordre d'âge et de styles de danse. Une fois que tous les participants ont été introduits dans l'arène, le *Flag Song* est entonné, suivi de l'*Opening Song*. Ce dernier est joué sans être accompagné de danse, une pratique qui renvoie à nouveau à une explication d'ordre religieux:

> « L'utilisation d'un chant sans accompagnement de danse est une tradition plus ancienne dont le début est peu clair. Les danseurs des Plaines du sud disent qu'il s'agit d'un vestige du *Hethuska*, et d'autres disent qu'elle date du début de la tradition Omaha. Les traditionnalistes du nord racontent qu'il s'agit d'un chant pour les esprits, pour les attirer dans la danse. Dans un pow-wow récent au nord, des clowns dansants étaient actifs dans le cercle de danse pendant ce chant. On a dit que les *hekoya*[8] avaient le droit de danser avec les esprits invisibles et qu'ils avaient le devoir de cajoler la foule pour susciter un comportement approprié avec leurs bouffonneries » (Whitehorse 1988: 53).

L'interprétation de l'*Opening Song*, ainsi que la présence des *hekoya* au pow-wow, indique clairement la relation vivante qui existe entre les gens et les forces spirituelles, et qui trouve son expression au sein du pow-wow. Mais le rôle du tambour va bien au delà du rassemblement des participants et des esprits par la musique au début du pow-wow; il suscite et inspire la danse tout au long de l'événement. Il en est la force vitale et son rythme le battement de son cœur.

Un bon *drum* connaît les chants d'honneur de familles et de régions diverses, surtout ceux des personnes présentes au pow-wow et de leurs invités. Il connaît des *War Songs* rapides ainsi que lents, des chants tant modernes que que traditionnels, des chants d'honneur, des chants de compétition, bref, des chants appropriés à toutes les occasions qui se présentent au cours du pow-wow, et il doit pouvoir les entonner sans hésitation aussitôt qu'on l'en prie. Ceci est crucial, car un chant inapproprié entraîne des commentaires déçus, des critiques instantanées et, surtout, une sanction tacite par une participation très réduite des danseurs.

Comme les pow-wows durent cinq à six heures au minimum, et bien plus fréquemment deux à quatre jours, qu'ils se composent d'activités très variées,

---

[8] Les *hekoya* ont le devoir de présenter l'envers de toute chose. Il dansent dans la fausse direction, s'habillent de travers, ont le droit de ridiculiser, d'humilier les personnes respectables, d'attirer l'attention sur des comportements inadéquats, d'être outrageux au possible, sexuellement explicites, etc. Le but de leurs efforts est toujours de rendre les gens conscients de leurs faiblesses par le rire.

comme la *Gourd Dance*[9], de danses d'honneur, de diverses danses spécialisées, de prières et de cérémonies, de *giveaways*, de compétitions de danse et de chant, de *trick songs*, de *Rabbit Dances*, d'une multitude d'autres types de danses, de tombolas, de discours, et que tous ces éléments doivent être unifiés en un tout cohérent, on comprend bien le rôle majeur que jouent les tambours. Car cette unification n'est accomplie que par eux, sans oublier bien entendu la contribution des comités d'organisation !

Le tambour conditionne donc l'atmosphère du pow-wow, et ceci tout autant par le choix des chants que par la qualité des chanteurs, et surtout par la qualité du rythme qu'il produit. En effet, le son du tambour est absolument nécessaire à la création de l'espace sacré où le pow-wow se déroule.

> « Le rythme du tambour crée un espace-temps d'une qualité différente. Le tambour est comme une force de gravitation car, plus la distance du tambour au centre de l'arène augmente, plus l'intensité rituelle du pow-wow diminue. Seules les limites extrêmes du terrain de pow-wow séparent le domaine esthétique et spirituel des participants au pow-wow du monde non-indien qui l'entoure... Peut-être les bords de cet espace sacré s'étendent seulement aussi loin que l'on peut entendre le rythme du tambour » (Gilbert 1982 : 75).

Les participants racontent de façon unilatérale que certains tambours ont beaucoup plus d'impact sur eux que d'autres, c'est à dire que certains les invitent fortement à la danse, tandis que d'autres jouent de telle manière qu'il est déplaisant, ou même impossible de danser pendant qu'ils jouent. La compétence d'un *drum* ne repose donc pas seulement sur ses connaissances et sa maîtrise du répertoire de chants approprié, mais surtout sur les qualités esthétiques du son qu'il produit. Examinons donc les caractéristiques du style musical qui accompagne les pow-wow et l'impact émotionnel et spirituel qu'il produit sur les participants.

Les chanteurs de pow-wow utilisent une technique vocale spécifique connue sous le nom de *Indian throat*:

> « La manière lakota de produire la voix chantée, l'*Indian throat*[10], donne un son très particulier qu'il est difficile de décrire complètement. Les voix les plus hautes sont chantées par des hommes que l'on appelle *h'oka wicasa*, dans un falsetto qui peut être perçant ou doux. A mesure que la mélodie descend, la voix gagne en énergie et en rythme. Le son est produit au fond d'une bouche et d'une gorge ouverte, avec un volume et une qualité de voix qui dépendent en grande partie du développement des muscles abdominaux » (Theisz and Black Bear 1976 : 11-12).

---

[9] Le *Gourd Dance* est une danse particulière à la tradition des Plaines du sud, à laquelle ne participent que des vétérans de guerre initiés à la *Gourd Dance Society*. Elle est accompagnée par un répertoire de chants interprétés uniquement pour cette occasion. Chaque danseur porte sur les épaules une écharpe rouge et bleue, et joue d'un hochet. Voir note 5.

[10] « gorge indienne ».

Etant donné que ce style est répandu dans une très large région, il n'est pas surprenant que le chant de pow-wow comporte beaucoup de variations régionales. La différence la plus grande est celle existant entre les styles du nord (*pinched throat*: « gorge pincée ») et du sud (*warbling*: « gazouillant ») (Hatton 1986). On les reconnaît facilement à leurs qualités sonores respectives. Le style du nord est d'une tessiture plus haute, d'une qualité de voix très tendue, même perçante, et les chanteurs font l'effort de produire des pulsations très prononcées qui jouent avec le rythme du tambour. Le style du sud est d'une tessiture plus basse, comporte moins de tension vocale et de pulsations, et suit des lignes musicales moins acrobatiques.

Le répertoire de chants de pow-wow est très vaste et comporte un nombre non recensé de mélodies, lesquelles d'ailleurs ont des teintes régionales variées, et plus ou moins de succès chez les participants selon les années. De nouveaux chants sont continuellement composés, certains devenant de véritables « tubes »; les groupes les plus connus ont d'ailleurs donné naissance à une industrie de cassettes très prospère qui a produit des centaines de titres différents. Certains chants plus anciens et traditionnels sont aussi interprétés, en particulier ceux qui ont une fonction précise, comme l'hymne national indigène ou des chants d'honneur; il faut toutefois noter que les mélodies ne sont pas simplement à la portée de tous, mais qu'en règle générale, ils appartiennent à des personnes ou à des familles auxquelles il faut demander la permission formelle avant de les chanter.

Néanmoins, on voit de plus en plus souvent la scène suivante (et on se souviendra que le pow-wow est une tradition strictement orale !): un groupe bien connu est en train de jouer un chant à la mode; autour de lui est rassemblée une foule dense de jeunes et de moins jeunes, chacun avec un walkman enregistreur à la main, tendu aussi près que possible du groupe, essayant de capter la mélodie à tout prix; une fois le chant terminé, un autre groupe reprend, la foule se déplace et la scène recommence...

Structure du chant

Tous les chants de pow-wow suivent une structure caractéristique, que l'on peut décrire comme suivant unew ligne mélodique descendante par paliers[11], selon une forme de répétition incomplète. Elle est facilement visualisée avec la transcription schématique ci-contre.

Le chant prend la forme { ([A {A' B C }{A' B C }] 4x) D }. Chaque répétition d'un verset complet est connue sous le terme de *push-up*[12] comme indiqué entre

[11] « terraced descending »

[12] « traction ».

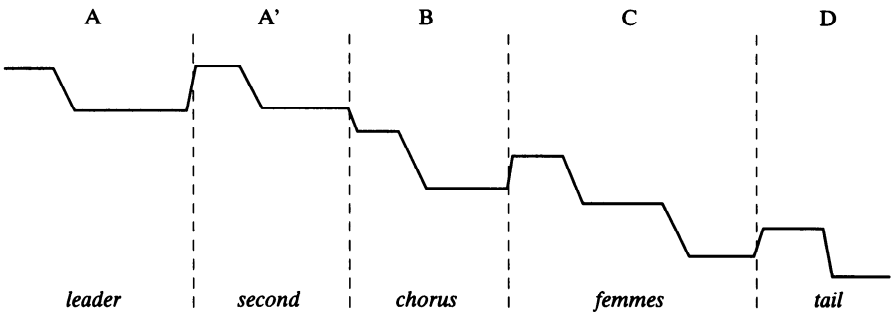


Fig. 4 : Transcription schématique

[...], et on trouve un minimum de quatre *push-ups* par chant. La coda (D) se nomme *tail*, « queue ».

L'introduction de la mélodie chantée par le *leader* (A) est reprise par le *second* (A'), à la suite duquel enchaînent rapidement les autres chanteurs (B). Lorsqu'il y a des femmes présentes qui chantent aussi, elles enchaînent à l'octave dans C. La répétition depuis A' s'exécute de façon identique, mise à part l'intervention du *leader* qui est entièrement omise. Celui-ci reprend à nouveau à A, une fois le « push-up » terminé. On remarquera que dans la plupart des interprétations, l'intonation s'élève de façon notable pendant le chant, le *leader* entonnant la mélodie plus haut à chaque reprise.

Le tambour introduit chaque chant par un rythme, qui commence de manière à peine perceptible, puis s'intensifie rapidement pour soutenir le *leader*. Le tempo a tendance à augmenter graduellement au cours des reprises successives. Le tambour marque aussi, par des temps forts qui peuvent sonner de manière quasiment explosive, les *honor beats*[13], les articulations entre les multiples répétitions d'un chant. Ces *honor beats* marquent le moment où les danseurs adoptent temporairement des poses caractéristiques, comme de lever leurs éventails de plumes au dessus de leur tête, puis de replonger dans la danse avec une nouvelle intensité. C'est aussi le moment où certains chanteurs ajoutent des cris particuliers et des accentuations gutturales au rythme.

Le tambour signale la fin imminente d'un chant par un rythme stéréotypé, signal qui est de toute importance pour les danseurs qui doivent s'arrêter exactement en même temps que le tambour, sans un pas de plus. Quand les femmes accompagnent les chanteurs, il y a un moment particulier, à la deuxième répétition de l'avant-dernier *push-up*, où le tambour cesse temporairement de jouer, et où elles continuent de chanter toutes seules. Cette pratique, connue sous le nom de *piercing*[14], permet de valoriser les qualités et la puissance du chant des femmes.

[13] « battements d'honneur ».

[14] « percement ».

Le chant est lié au jeu du tambour de manière inséparable; ces deux composantes de la musique de pow-wow sont en fait les deux éléments indissociables d'un tout intégré, et pas seulement la performance simultanée d'un chant et d'un rythme, comme les musicologues l'ont constaté de longue date:

> «Néanmoins, le bon jeu de tambour implique d'autres qualités que les aspects mécaniques du jeu du tambour et l'observation des règles d'interprétation requises, et il est souvent difficile de les distinguer de certains aspects de l'interprétation vocale. On n'a pas tout à fait expliqué l'action de chanter entre les temps (*off-the-beat*), étant donné que les syllabes sans signification/motifs mélodiques ne sont ni entièrement *off-the-beat* comme Hatton l'a mentionné (1974: 130) ni strictement des hémioles comme l'a suggéré Nettl (1968: 14)» (Hatton 1986: 204).

Certains aspects de la musique de pow-wow échappent effectivement à l'analyse musicale; on a entre autre constaté que le tempo du chant est un peu plus rapide que celui du tambour. Ce fait est d'autant plus saisissant que ce sont les mêmes personnes qui chantent et qui jouent du tambour, et qu'un haut degré d'homophonie est une des qualités indispensables au style musical, du point de vue tant de la mélodie que du rythme.

L'effet de la musique

Même en laissant de côté ces remarques techniques, l'analyse musicale est particulèrement compliquée par le fait que la relation entre l'aspect vocal et l'aspect rythmique de la musique est très subtile. En effet, les syllables des paroles ou des vocables de la mélodie tombent entre les temps forts du tambour et ajoutent de ce fait un autre niveau de complexité rythmique à la musique. Les groupes expérimentés savent tirer plein avantage de ces techniques afin d'augmenter les tensions musicales de leurs chants et de les rendre énergiques et puissants au plus haut degré. Ces groupes sauront susciter chez les participants une envie intense, voire un besoin impérieux de danser. Souvent on se trouvera donc en conversation avec quelqu'un qui s'excusera soudain ou qui suggérera d'aller danser, parce que, dira-t-il, le tambour l'appelle et qu'il doit aller dans l'arène. L'afflux de danseurs augmentera d'ailleurs l'enthousiasme des chanteurs, donc leur affect, d'où une puissante interaction synergique entre les participants et les musiciens.

Cette rétroaction dynamique repose clairement sur une base purement musicale et affective, et non sur le langage. Ce fait est particulièrement important dans la majorité des pow-wows (à l'exception des événements plutôt privés qui ont lieu dans les réserves à l'intention de familles ou de communautés particulières), où se concentrent des participants de toutes nations indiennes et d'une grande diversité linguistique. Il est donc intéressant de constater qu'une grande

partie des chants de pow-wows sont incompréhensibles à la majorité des participants et même parfois aux les chanteurs eux-mêmes[15].

Il existe pourtant une sorte de *lingua franca* du chant de pow-wow sous forme de vocables souvent décrits comme dénués de signification (*meaningless*, ou *nonsense syllables*). Ces syllabes[16] sont néanmoins mieux décrites comme étant «non lexicales», car elle ne sont pas dénuées de sens; au contraire, elles sont porteuses d'une signification affective certaine, même si celle-ci ne peut être formulée verbalement qu'avec difficulté. Le chanteur Kenny Merrick Sr. en dit la chose suivante:

> «Nos chansons sont faites pour beaucoup de choses comme de chanter pour le maïs et la bonne nourriture, les chants sont pour tout ce qui a un sens, et ce n'est pas seulement pour s'amuser. Nos enfants entendent les tambours quand ils sont malades, et nos personnes âgées qui ne se sentent pas bien se lèvent, dansent sur place, et se sentent mieux. Beaucoup de chants sont difficiles à expliquer, mais ils veulent dire beaucoup de choses pour nous; les chants cérémoniels, les chants pour s'amuser, les chants sociaux, tous ont une bonne signification» (*News from Indian Country*, Dec. 1991: 19).

La mystique du pow-wow

En décrivant la symbolique et le rôle musical du tambour dans le pow-wow, nous avons déjà touché à son potentiel de transformation affective et spirituelle. En soumettant cet aspect à la discussion, il ne faudrait surtout pas penser rationaliser ce qui, par définition, échappe à la raison, c'est à dire l'expérience intime de la présence créatrice dans le quotidien ou le rituel. Ce serait une grave erreur que de réduire la richesse intérieure que les participants trouvent dans le pow-wow à des modèles théoriques abstraits. On ne peut néanmoins pas s'abstenir de remarquer que leurs sentiments et leurs expériences coïncident avec ceux qui sont généralement associés à la transformation mystique dans une variété d'autres contextes, et qui ont fait l'objet de recherches scientifiques.

Nos efforts vont donc porter sur une meilleure compréhension de la mystique tel qu'on la trouve dans le pow-wow, mise en perspective par un contexte interculturel plus large. Pour ce faire, nous en revenons inévitablement au tambour qui, nous l'avons vu plus haut, est la source du battement de cœur qui donne vie à l'événement aussi bien qu'aux participants et qui, par une puissante symbolique

[15] Il y a bien des chants dans le style musical du pow-wow qui ont des paroles en anglais, mais ils sont uniquement utilisés dans les *forty-niners* avec un but strictement social, et ils ne font pas partie du pow-wow proprement dit. Ces danses pour adolescents et jeunes ont lieu après le pow-wow jusqu'au petit matin, jamais dans l'arène de danse, mais à l'écart des lieux de l'événement. Pour un *forty-niner* organisé à l'improviste, il est d'ailleurs courant de remplacer le tambour par un capot de voiture à défaut d'instrument!

[16] ha, ho, he, hi, ya, yo, ye, yi, na, no, ne, ni, et wa, wo, we, wi.

musicale, renouvelle les forces vitales de la création elle-même. L'opérateur de cette influence est bien entendu le son de l'instrument et son rythme. Mais par quels mécanismes le tambour exerce-t-il son pouvoir sur les participants ?

Ludwig, dans son ouvrage classique *Altered states of consciousness*, propose un cadre théorique pour l'analyse des formes de modification de la conscience qui peut nous être utile comme point de référence. Il signale, entre autres, que des modifications d'états de conscience peuvent être délibérément induites par une intensification des stimuli extéroceptifs, de l'activité motrice, ou encore de l'état émotionnel de la personne (Ludwig 1969: 13-14). Ces trois manières d'induire des transformations de la conscience correspondent bien à l'influence du tambour de pow-wow: le rythme de l'instrument suscite la danse chez le participant, ainsi qu'un bouleversement intérieur lié au son même du tambour autant qu'à sa signification symbolique.

Lorsque Ludwig décrit les effets d'une telle modification, il y trouve des éléments universels qu'il décrit comme suit: des altérations de la pensée où les ambivalences, les ambiguïtés et les opposés peuvent co-exister sans aucun conflit «psycho(logique)», des perturbations du sens temporel et une dissolution des limites entre soi-même, les autres, le monde et l'univers. Il mentionne en outre une tendance à attacher des significations plus importantes aux expériences subjectives, comme les idées ou les perceptions, ce qu'il attribue à la diminution des facultés critiques de la personne.

On reconnaît bien dans cette analyse les éléments décrits par les participants au pow-wow, qui racontent y avoir fait l'expérience d'une plus grande tolérance vis-à-vis des autres, de visions mystiques, de sentiments d'euphorie, et d'une certitude de faire partie d'une danse à laquelle participe l'univers entier.

Une perspective purement technique sur le sujet est offerte par des études comme celles qu'à effectuées Winkelman, où il examine les effets de l'état de transe sur l'activité neurologique du cerveau (Winkelman 1969: 174-185). Ceci peut aussi nous intéresser, du fait que deux des techniques qu'il a identifiées comme déclencheurs de transformation de la conscience se réfèrent à la musique et à la danse; l'une est le *sensory driving*[17], consistant en une stimulation auditive rythmique qui impose une structure extérieure sur le fonctionnement ordinaire du cerveau, l'autre est l'*extensive motor behavior*, soit tout simplement un effort physique important et prolongé. Selon ce type de recherches, les états de conscience modifiés sont caractérisés par un ralentissement des ondes cérébrales, par une dominance marquée de l'hémisphère droit et par une synchronisation corticale entre les deux hémisphères. Ce genre d'état est décrit comme étant extrêmement favorable à l'apprentissage, à l'orientation, à la mémoire et à l'attention, ainsi qu'associé à des émotions profondes et des préoccupations d'ordre philosophique et religieux.

De ces recherches interculturelles, on retiendra le fait que ces phénomènes sont probablement universels et qu'ils se trouvent toujours liés à la musique, au

[17] «entrainement sensoriel».

rythme, à la danse, et au rituel, mais aussi qu'on ne peut pas les analyser de façon globale et mécanique[18]. La réflexion suivante consiste donc bien sûr en des généralités, et il faut toujours se souvenir que tous les participants au pow-wow ne réagissent pas de la même manière, bien que tous soient conscients de la puissance du tambour. Nous parlerons donc plutôt du potentiel transformateur et mystique du pow-wow que les participants réalisent à des degrés tout à fait individuels. En pratique, dans le pow-wow, comme dans tout rituel, se succèdent les trois étapes qui semblent accompagner les expériences d'ordre mystique: séparation, liminalité et agrégation[19].

Les préparations au pow-wow constituent une période de séparation de la vie de tous les jours, ce qui traduit une influence décroissante de la société américaine dominante où la plupart des participants vivent quotidiennement, et qui coïncide avec une reconstruction graduelle d'une sphère «indigène». Ceci est ressenti très fortement dans les milieux urbains où il est souvent difficile pour les Indiens venus d'un milieu de réserve de garder une part d'intégrité culturelle. De plus, il ne faut pas oublier que le pow-wow est pour beaucoup de participants un des seuls moments où ils peuvent exprimer leurs valeurs culturelles sans gêne; dans certains cas, il devient même un lieu où des personnes culturellement déracinées se «recréent» une identité indigène, hors du contexte de leur milieu d'origine.

Cette reconstruction d'une sphère indigène est surtout une démarche au niveau de la conception que la personne a d'elle-même par rapport à son environnement; mais, parallèlement, elle est accompagnée, de manière frappante chez les danseurs sérieux et plus discrète chez les autres participants, d'une transformation physique de la personne. Il s'agit de l'habillement requis pour les danses qui abonde en couleurs et en éléments symboliques. Les hommes, qui ont le choix entre les styles de danse dits *Northern Traditional Dance*, *Straight Dance*, *Grass Dance* et *Southern Fancy Dance* s'ornent de bouquets de plumes (*feather bustles*) qu'ils se fixent au dos, de cloches qu'ils s'attachent aux chevilles, de cuirs et de moccassins couverts de broderies de perles, d'éventails en plumes de rapaces, de pelisses d'animaux de toutes sortes, de bâtons sculptés et incrustés de miroirs, ou encore de pièces d'habillement entièrement couvertes de longs rubans, selon le style de danse qu'ils pratiquent.

De même, les femmes qui s'adonnent aux *Women's Traditional Dance*, *Women's Cloth Dance*, *Jingle Dress Dance* et *Fancy Shawl Dance*, mettent de longues robes en cuir de cerf ou d'élan tanné couvertes de perles, de conchos d'argent ou de dents d'élan, des robes en tissus abondamment décorées de motifs géométriques, des châles à longues franges, des robes couvertes de sonnailles faites de couvercles roulés de boîtes à tabac, des ceintures en argent incrustées de turquoises, et des mocassins et jambières ornés de motifs de couleurs assorties.

---

[18] John Blacking écrit à ce propos: «Je conteste l'idée qu'il y a une relation causale entre les sons de la musique et leurs réponses humaines, et j'argumente que les symboles musicaux ne sont efficaces et affectifs que dans la mesure où les êtres humains les utilisent à diverses fins et en saisissent la signification consciemment» (Blacking 198: 64).

[19] Ces étapes ont été décrites en premier par Van Gennep, puis reprises par Turner (1977).

Même chez les participants qui ne manifestent pas tant de sérieux envers la danse, ou encore chez ceux qui viennent juste assister au pow-wow, on trouve des petits signes dans l'habillement qui indiquent l'appartenance au milieu culturel de l'événement: bijouterie navajo, mocassins, chemises appliquées de rubans et, bien entendu chez les femmes, le châle à franges qui est la plupart du temps requis pour danser.

Tous ces préparatifs se font en famille ou entre amis, sur le site même du pow-wow, dans une atmosphère conviviale et enjouée pour certains, plutôt privée pour d'autres. Ceci est aussi le moment que les personnes âgées saisissent pour expliquer aux jeunes et aux enfants qu'ils aident à habiller la signification des traditions auxquelles ils se préparent à participer, et à les sensibiliser au rôle qu'ils vont jouer par la danse dans le pow-wow. Pour les musiciens, il s'agit de déballer les tambours, d'installer les hauts-parleurs, éventuellement d'effectuer de petites cérémonies pour les instruments, de revoir quelques chants, de fraterniser; de se mettre pour ainsi dire sur la même longueur d'onde afin de pouvoir plus tard chanter et jouer à l'unisson.

Une fois les préparatifs achevés commencent les activités du pow-wow proprement dit, c'est-à-dire, si l'on se réfère à la définition présentée par Turner, une phase de liminalité qui consisterait en «une phase de réflexion où les significations culturelles profondes sont révélées par la contemplation de symboles» (Turner 1979: 240). Par «contemplation de symboles» nous comprendrons ici, comme nous l'avons vu plus haut, l'action par la danse et la musique, accompagnée du rythme du tambour. Il est bien vrai que les participants eux-mêmes expliquent que le pow-wow est un moment privilégié d'expériences intenses, comme l'indiquent les citations suivantes:

«– Quand je danse, parfois je me sépare de la réalité pour ainsi dire, vous savez. Je mets pied dans un monde différent où il n'y a que moi et ce battement de cœur du tambour. Et je suppose que c'est une espèce d'évasion, mais pourtant c'est comme si je revenais aux bases de toutes les choses comme elles sont, vous savez: atteindre un monde plus élevé à un niveau plus élevé.»

«– Pour ce qui est de la danse [...] il devrait y avoir beaucoup de spiritualité. C'est le but originel de la danse, une sorte de célébration, une célébration de la vie.»

«– C'est une communication [...] c'est sacré [...] Vous dites vos prières là-bas.»

«– Assez souvent [...] parce que je danse, je me trouve dans une humeur où, en tant qu'individu, je suis en train de communiquer avec certains de mes ancêtres qui s'en sont allés.»

«– La danse est une religion. Mais cela veut dire s'y mettre de tout son cœur pour la réaliser.»

«– En gardant le rythme avec le tambour, ils deviennent harmonieux avec eux-mêmes.»

«– [...] Juste le fait d'aller là dehors et de garder le rythme avec le tambour, de garder le rythme avec la musique, etc. Ça vous donne un sentiment d'être vous-mêmes.»

«– [...] les gens reviennent aux pow-wows maintes et maintes fois, pour recevoir cette recharge, cette chose spirituelle qu'ils donnent» (Gilbert 1982: 70-92).

Nous reconnaissons dans ces propos toute une gamme de sensations liées étroitement au son et au rythme du tambour. Ces expériences sont bien connues des participants, et sont même reflétées dans les idiomes de certaines langues indiennes, comme l'a noté Parthun dans son lexique d'Ojibwa où l'expression *in zhoobi'igoo ewe'akookweng* a pour traduction «le rythme du tambour éveille en moi un sentiment d'émotion profonde» (Parthun 1976: 43). Cette émotion peut, pour certaines personnes, transcender la simple sensation, et même dépasser l'expérience religieuse pour devenir une véritable mystique. Il est fascinant de constater que la mystique telle qu'on la trouve dans le pow-wow est clairement de caractère chamanique, établissant un lien direct avec les origines historiques de l'événement dans l'*Irushka*, et ceci sans que le chamanisme ne soit jamais explicitement mentionné, ni même que le pow-wow soit ouvertement reconnu comme un rituel[20].

Au terme du pow-wow, que ce soit à la fin d'une après-midi seulement, ou d'un camp de plusieurs jours, intervient une véritable phase d'agrégation. En effet, la plupart des participants mentionnent que leurs sentiments par rapport au monde et à eux-mêmes ont été transformés pendant le pow-wow, et qu'ils emportent ces nouvelles attitudes avec eux lorsqu'ils réintègrent leur vie quotidienne. Souvent ils parlent d'un calme intérieur, d'une plus grande patience et d'une ouverture à l'autre qu'ils entretiennent jusqu'au prochain pow-wow où ils reviendront se renouveler.

L'analyse faite par Pahnke des «effets secondaires» des modifications de la conscience correspond parfaitement aux sentiments que les participants enmènent avec eux lorsqu'ils rentrent chez eux:

«On a rapporté plus de sensibilité, une tolérance accrue et plus de réelle compassion dans les relations avec autrui [...] On a rapporté des attitudes changées ou élargies à l'égard de la vie, dans le domaine d'une sensibilité aux valeurs qui sont perçues comme éternelles, une sensibilité accrue à l'égard d'un besoin intérieur cherchant à s'exprimer par des comportement altruistes, un plus grand engagement au niveau de la vocation, la disparition de la peur de la mort, couplée avec une conscience élargie des significations historiques, et une appréciation enrichie pour la création entière» (Pahnke 1969: 417).

[20] Les participants concernés peuvent, en toute conscience, évoluer dans la sphère des esprits et de leurs ancêtres, même communiquer avec ces derniers, puis par la suite partager leurs expériences avec la communauté entière; cette démarche correspond à celle du chaman traditionnel.

De si puissantes réorganisations et consolidations de la personnalité sont bien connues chez les participants aux pow-wows, et elles sont exploitées consciemment, comme l'a exprimé Ben Black Bear:

> «Beaucoup d'entre vous qui dansez (et qui allez danser) en connaissent la beauté et savent que c'est la plus haute forme de plaisir. Le mal que vous aviez prévu de faire, vous ne le ferez pas. La danse va également vous donner une bonne disposition. Si quelqu'un ne fait pas ces choses (danser), il va exploser en lui-même» (Theisz and Black Bear 1976: 27).

Cette dernière phrase se réfère au fait que les participants disent effectivement avoir besoin de danser régulièrement au son du tambour pour garder l'équilibre intérieur que l'immersion, même temporaire, dans le pow-wow leur assure. Un grand rêve pour beaucoup de participants au pow-wow est d'avoir une fois la possibilité de passer un été entier sur le *pow-wow circuit*, c'est-à-dire de voyager dans les Plaines en famille ou avec des amis pendant deux ou trois mois, en s'arrêtant chaque week-end à un autre pow-wow dans diverses communautés et réserves indiennes.

Le tambour du pow-wow remplit donc bien encore sa fonction originelle: offrir aux Indiens d'Amérique du Nord un lieu où partager un héritage commun, bien que très diversifié, dans une atmosphère ouverte et fraternelle. Par son rythme, il lie les participants les uns aux autres en leur donnant un seul cœur; il contribue à leur transformation intérieure en accompagnant leur danse, et parfois mène à une réalisation d'ordre spirituel où il unifie le participant au mouvement sacré et incessant de la création dont il est le symbole musical.

Références

AMENTA Rosalyn Marie
1987 *The earth mysticism of the Native American tribal people with special reference to the circle symbol and the Sioux Sun dance rite.* Dissertation, Ann Arbor Michigan: Fordham University.

BLACKING John
1985 «The context of Venda possession music: reflections on the effectiveness of symbols». *Yearbook for Traditional Music*, 17: 64-87.

BROWN Joseph Epes
1978 «Contemplation through action: North American Indians», *in* Yusuf Ibish and Ileana Marculescu éds: *Contemplation and action in world religions.* Seattle, Washington: University of Washington Press: 243-253.

FLANNERY Regina
1947 «The changing form and function of the Gros-Ventre grass dance». *Primitive Man* 20 (3): 39-70.

FLETCHER Alice
1911 *The Omaha tribe,* vol 1 and 2. Lincoln, Nebraska: University of Nebraska Press.

GILBERT Tamara
1982 *American Indian powwow dance in Los Angeles: a dancer's perspective.* Thèse, Los Angeles: University of California.

HATTON Thomas
1955 «Pan-Indian culture in Oklahoma». *Scientific Monthly*, Nov.: 215-220.
1974 «Performance practice of Northern Plains pow-wow singing groups». *Yearbook of Inter-American musical research* 10: 123-137.
1986 «In the tradition, Grass dance musical style and female pow-wow singing groups». *Ethnomusicology* 30 (2): 197-222.

LEVI-STRAUSS Claude
1979 «The effectiveness of symbols», *in* Lessa et Vogt eds.: *Reader in comparative religion* . New York: Harper and Row.

LUDWIG Arnold
1969 «Altered states of consciouness», *in* Charles Tart éd.: *Altered states of consciouness.* New York: Doubleday and Company: 11-24.

NETTL Bruno
1968 «Studies in Blackfoot Indian musical culture, Part III: three genres of song». *Ethnomusicology* 12(1): 11-48.

PAHNKE Walter and Richard WILLIAMS
1969 «Implications of LSD and experimental mysticism», *in* Charles Tart éd.: *Altered states of consciouness* . New York: Doubleday and Company.

PARTHUN Paul Robert
1976 *Ojibwe music in Minnesota.* Thèse de doctorat, University of Minnesota.

POWERS William
1987 *Beyond the vision: essays on American Indian culture.* Norman, Oklahoma: University of Oklahoma Press.

THEISZ, R. D. and BLACK BEAR Ben
1976 *Songs and dances of the Lakota.* Aberdeen, S.D.: Northern Plains Press.

TURNER Victor et BRUNER Edward M.
1977 «Betwixt and between: the liminal period in rites of passage», *in* Lessa and Vogt (eds): *Reader of comparative religion.* New York: Harper and Row.

VENNUM Thomas
1982 *The Ojibwa dance drum*, vol. 2. Washington: Smithsonian Folklife Studies.

WHITEHORSE David
1988 «Pow-wow: the contemporary pan-Indian celebration», vol 5. *American Indian Studies.* San Diego: San Diego State University Publications.

WINKELMAN Michel
1986 «Trance states: a theoretical model and cross-cultural analysis». *Ethos* 24 (2): 174-203.

YOUNG Gloria
1981 *Pow-wow power: perspectives on historic and contemporary intertribalism.* Dissertation, Bloomington: Indiana University.

ZOTHIG Dennis
1991 *Moving history: Evolution of the pow-wow.* Oklahoma Foundation for the Humanities: Center of the American Indian.

Discographie

1989 *Elk's Whistle.* Saskatchewan Cultural Center EW 140689.
1991 *Honor the Earth Powwow, Songs of the Great Lakes Indians.* RCD 10199.
1993 *The Best of Saskatchewan Cultural Center.* SICC CD 091493.
1993 *Pow wow wow, gathering of Nations.* Disques-Office 14284.
1995 *Heartbeat, Voices of First Nations Women.* Smithsonian/Folkways CD SF 40415.
1996 *White Fish Jrs. Life Giver.* Sweet Grass Records SGWFCD 051296.

RÉSUMÉ

Cet article présente le rôle central du tambour dans le pow-wow indien nord-américain, du point de vue tant historique, musical et symbolique que spirituel. Il examine la signification et la portée du son de cet instrument, ainsi que les divers aspects de son importance pour les participants à l'événement, qui le perçoivent comme le battement du cœur de leur peuple. Dans le pow-wow, par ailleurs présenté comme un événement profane, on voit que les participants peuvent, par le son du tambour, faire des expériences religieuses et même mystiques. D'autre part, le tambour agit comme l'emblème unificateur des participants venus de diverses origines culturelles indiennes, réalisant donc ainsi le rôle qui lui est attribué dans le mythe de sa création.

ABSTRACT

The drum of the North-American pow-pow, heartbeat of a people and rhythm of its spirituality. *This article presents the central role of the drum in the North American Indian pow-wow, from historical, musical, symbolic, as well as spiritual points of view. It examines this instrument's meaning and its power, as well as the various aspects of its importance for the participants in the event, who consider it the heartbeat of their people. We see that the participants in the pow-wow, an event otherwise presented as secular, are able to experience religious and even mystical feelings through the sound of the drum. Moreover, the drum acts as a powerful unifiying agent for the participants who come from various Native cultural backgrounds, and therefore fulfills the role which it was given in its origin myth.*

ENTRETIENS

«PIÉGÉE PAR LES MUSIQUES D'ASIE»: LE BESOIN DE COMPRENDRE
Entretien avec Mireille Helffer

Laurent Aubert[1]

A plus d'un égard, le parcours de Mireille Helffer est atypique: atypique dans la mesure où il débute hors des sentiers battus du milieu de la musique classique dans lequel elle évoluait dans sa jeunesse, et où rien ne semblait la prédisposer ni aux nombreuses recherches qu'elle effectua dans les Himalayas, ni à la carrière académique exemplaire qui fut la sienne. Trois traits de caractère expliquent ce trajet hors normes: une fougue jamais démentie par les années, une grande rigueur intellectuelle, dont témoignent ses écrits, et une ténacité dans l'effort menant à la réalisation de tout ce qu'elle entreprend.

Chercheuse au CNRS depuis 1961, initiatrice de l'enseignement d'ethnomusicologie à l'Université de Paris X-Nanterre en 1976, puis fondatrice de la Société française d'ethnomusicologie (SFE) en 1983 et responsable de l'UPR Etudes d'ethnomusicologie du CNRS de 1985 à 1989, Mireille Helffer est aussi une femme de terrain, comme l'attestent ses nombreuses missions effectuées au Népal depuis 1966, puis en Inde, au Ladakh, au Bhutan et au Tibet. Dans cet entretien à bâtons rompus, elle nous fait part des motivations qui l'ont animée tout au long de sa vie, de ses découvertes et de ses expériences auprès des bardes et des moines de l'Himalaya, et enfin de quelques réflexions sur le développement de l'ethnomusicologie en France.

L.A.

---

[1] Entretien réalisé à Paris le 15 janvier 1997. Sa transcription a été effectuée avec la collaboration de Cendrine Hostettler.

On trouve au départ de toute carrière d'ethnomusicologue, dans des proportions variées, d'une part l'attrait pour d'autres cultures, pour des voyages lointains ou des manières de vivre différentes de la sienne, et d'autre part la passion pour des esthétiques, des formes et des structures musicales particulières. Alors dans votre cas, qu'est-ce qui a déclenché cette attirance ?

Je pense qu'il y a des moments différents dans une vocation et que c'est dans l'histoire de sa propre vie qu'on relie ces questions-là. Je suis née en 1928, et mes parents n'étaient pas particulièrement musiciens; ma mère chantait pour son plaisir, bien qu'elle n'ait pas eu de formation musicale. Mais la musique me passionnait et je suis entrée à l'Ecole Normale de Musique à Paris, oh, pas très jeune, je devais avoir neuf ou dix ans. J'ai appris le piano et le solfège et, très vite, j'ai été séduite; j'étais assez douée, mais pas exceptionnelle; disons que je progressais normalement. Sans que personne ne m'y oblige, je pratiquais le piano en moyenne deux heures par jour, parallèlement à mes études au lycée, vraiment parce que j'aimais ça: c'était mon plaisir, mon bonheur.

Et puis, à la fin de mes études secondaires, juste après la guerre, j'ai rencontré le pianiste Claude Helffer aux Jeunesses Musicales; ce fut le coup de foudre et... voilà 50 ans que ça dure ! Nous nous sommes très vite mariés, j'avais à peine dix-huit ans. Sa vocation musicale à lui s'est précisée, et il n'y avait pas de place dans l'appartement de notre jeune couple pour deux personnes faisant du piano. Je me suis donc écartée du piano, et les musiques d'ailleurs ont commencé à me solliciter. Et puis les enfants se sont succédés: à l'âge de vingt-six ans, j'en avais mis au monde quatre, et je dois dire que l'emploi du temps était chargé ! C'était un peu dur, mais c'était possible, parce que Claude travaillait en partie à la maison et que, donc, il y avait quand même une présence dans les lieux; et je dois reconnaître qu'il a toujours été très vigilant à favoriser mon travail. Il ne m'a jamais fallu en affirmer le besoin par rapport à une puissance dominatrice masculine; Claude était au contraire un mari qui souhaitait que sa femme soit à égalité avec lui, quitte à sacrifier certains aspects de sa propre carrière, notamment quand, beaucoup plus tard, j'ai été appelée à partir en mission. Il ne prenait alors pas d'engagements et restait à la maison à s'occuper de nos quatre enfants. D'un point de vue professionnel, c'était assez remarquable !

Nous n'avons donc pas eu une vie très ordinaire, parce que, chez les musiciens comme chez les ethnologues, quatre enfants, ce n'est pas courant ! Ce n'était pas toujours évident, mais le système mis en place a fonctionné. Avec, je crois, un assez grand respect mutuel pour essayer, dans la mesure du possible, de favoriser le développement de l'un et de l'autre. En fait, Claude m'a poussée à faire des études et à développer ma carrière. Moi je me serais peut-être très bien vue mère de famille, tout à fait tranquillement...

Mais alors, qu'est-ce qui vous a alors décidée à « faire carrière » ?

D'une certaine façon, on est toujours tributaire du parcours collectif de sa génération. Mon trajet à moi se situe dans cette période de l'immédiat après-guerre,

Fig. 1 : Mireille Helffer. Photo : Tràn Quang Hai.

avec la naissance du mouvement féministe, mai 68 et la suite. S'affirmer, pour une femme de ma génération, passait alors par un métier où elle devait se placer à égalité avec les hommes, c'est-à-dire qu'elle devait prouver ses capacités sur le plan intellectuel, indépendamment de son charme physique ou de ses beaux yeux ; je pense que j'ai été, au fond de moi, très marquée par cette situation. Pour prouver sa valeur, dans n'importe quel domaine que ce soit, intellectuel, artistique, politique ou autre, le combat est plus rude et le cheminement peut-être plus tortueux pour une femme. J'ai toujours pensé que Simone de Beauvoir n'avait pas joué le jeu en refusant la maternité ; elle n'assumait pas complètement sa féminité. En tout cas, je n'ai pas « décidé » de faire carrière ; je me suis orientée vers un domaine où j'ai fait carrière, ce qui est tout de même différent.

Quelles ont été les motivations qui vous ont poussée plus particulièrement vers l'ethnomusicologie et vers l'Orient ? Car, si la « fibre musicale » paraît évidente chez vous, rien ne semble vous prédisposer aux musiques asiatiques et himalayennes qui allaient devenir votre spécialité.

C'est certainement venu des conditions historiques: on commençait en effet à pouvoir écouter des musiques d'ailleurs. Ayant interrompu mon étude du piano, j'ai entrepris des études universitaires et, tout naturellement, j'ai choisi l'histoire de la musique. Nous étions au début des années cinquante, et j'ai fait ce que l'on pouvait faire à l'époque; et puis, en cours de route, je ne sais guère pourquoi, j'ai été amenée à suivre des cours sur la philosophie indienne. Je me suis rapidement aperçue que la compréhension de la langue était nécessaire et, un beau jour, je suis rentrée à la maison et j'ai déclaré que je voulais faire du sanscrit. Les réactions ont tout de même été de surprise et on m'a dit: «Bon, très bien, mais l'histoire de la musique c'est plutôt mieux». Alors j'ai décidé de faire les deux. A l'époque, les études de sanscrit à l'Institut de civilisation indienne duraient trois ans. Grâce à des maîtres exceptionnels comme Louis Renou, j'ai été fascinée par cette civilisation. C'est alors que j'ai rencontré le conservateur du Musée Guimet, Monsieur Philippe Stern, une des rares personnes en France à s'intéresser à la musique de l'Inde – il avait publié, dans les années 1920, un fameux article sur les *râga*. Voyant mon intérêt pour ces questions, il m'a invitée à m'occuper de la collection de disques qu'il avait déposée au Musée Guimet. J'ai commencé à écouter tous ces disques et, petit à petit, je me suis trouvée piégée par les musiques d'Asie!

Pourquoi alors avoir choisi le sanscrit et ne pas avoir plutôt étudié un autre instrument de musique, pour éventuellement partager votre carrière avec votre mari?

Je n'ai jamais pensé à étudier un autre instrument; je n'arrive pas à analyser pourquoi j'ai été attirée par le sanscrit, si ce n'est que j'avais beaucoup aimé le latin et le grec. C'était une langue de plus; quant à la démarche, je ne me l'explicite pas. Je n'avais pas un environnement familial qui me poussait à m'intéresser à l'Asie. Mais j'ai toujours eu le goût des langues, et j'étais même assez douée dans ce domaine.

Si je comprends bien, votre intérêt initial était plutôt philologique. Vous n'aviez jamais voyagé en Asie et connu ce «déclic initial» que constitue un premier voyage?

Non, jamais! Ce sont les livres et les disques qui ont préparé mon itinéraire. Et aussi les quelques musiciens asiatiques qui étaient venus en France et que j'avais pu entendre «en direct». Mais pendant mes études de sanscrit, j'avais rencontré d'autres étudiants qui, eux, se sont orientés vers l'ethnologie et qui envisageaient de partir sur le terrain. Cela m'attirait beaucoup; mais, en raison de mes charges de famille, ce n'était pas possible pour moi, et je me contentais de travailler sur les enregistrements de collègues. Ce n'est que beaucoup plus tard que j'ai pu partir pour la première fois, seulement en 1966.

Qu'est-ce qui vous a sensibilisée à l'ethnomusicologie, et plus particulièrement aux musiques qui vous intéressent et aux méthodes d'investigation qui sont devenues les vôtres?

Je ne sais pas, chacun se découvre des affinités qui l'attirent vers une culture et une musique données; pour certains, c'est plutôt l'ambiance générale d'une musique qui les attire, pour d'autres, comme Bernard Lortat-Jacob, c'est la fête – il a toujours été fasciné par le domaine de la fête –; pour moi, ça a été la question: «Comment font-ils, ces gens-là?». Alors peut-être que j'ai choisi les musiques sur lesquelles je travaille en fonction de ce genre d'interrogation. Mais je n'en suis pas au point de penser comme ce moine tibétain, qui m'a dit un jour: «Peut-être que, si vous vous intéressez à notre chant liturgique, c'est que vous êtes la réincarnation d'un maître de chant»!

Connaissiez-vous alors le milieu des ethnomusicologues?

J'avais rencontré André Schaeffner au Musée de l'Homme, qui a toujours été un homme absolument charmant, et Claudie Marcel-Dubois, qui avait publié un livre sur les instruments de musique de l'Inde ancienne. Mais la rencontre la plus importante pour moi a probablement été celle de Constantin Brăiloiu. J'ai assisté à cinq conférences qu'il avait données au Musée de l'Homme; j'étais simplement là comme auditrice, et je ne lui ai jamais parlé de ce que je faisais; mais sa personnalité m'a réellement marquée.

A l'époque, quand on étudiait la musicologie en Sorbonne, il n'y avait aucune espèce d'ouverture aux musiques d'ailleurs. C'était avant Jacques Chailley. Le responsable des études était Paul-Marie Masson, qui s'intéressait à l'opéra de Rameau; nous avions des cours sur le Romantisme français, sur le chant grégorien, mais rien du tout sur le domaine extra-européen. Et j'avais le même genre de problème en ethnologie, où il n'était question que d'Afrique. Le sanscrit et les «langues O» étaient donc une des rares portes vers l'Asie.

Pourquoi alors le Népal, si l'on considère l'immensité de la culture indienne?

Le hasard y est pour beaucoup, parce qu'au départ, je m'intéressais à la musique classique de l'Inde. Mais, pour différentes raisons, la personnalité d'Alain Daniélou constituait une sorte de barrage. Je ne conteste pas son influence, et je pense même qu'il a joué un rôle capital dans la découverte de la musique indienne en Occident. Mais il n'y avait à l'époque guère de place pour une autre personne dans ce domaine, surtout pas pour une femme! Il s'est trouvé, à un moment donné, que c'est vers le Népal que je me suis orientée, et non vers l'Inde, parce que certains de mes collègues en avaient ramené des enregistrements – en particulier des chants de Gâiné – dont ils ne savaient que faire. Or il s'était créé, à ce moment-là, une équipe de recherche sur le Népal et on m'a proposé de m'y intégrer, étant donné que j'étais déjà au CNRS. Je me suis donc mise à étudier le népali, ce qui s'est fait sans trop de peine car j'avais déjà une bonne connaissance du sanscrit. Et je suis finalement partie au Népal, tout d'abord pour étudier sur place les chants de Gâiné: le Népal et les Gâiné ont vraiment été mon premier contact avec le terrain. Pour des raisons familiales, je ne pouvais jamais partir longtemps sur le terrain. J'aurais compromis la carrière de Claude, et puis il y

avait les enfants, dont un était handicapé... Je faisais donc des séjours limités, qui ne dépassaient jamais trois mois.

Comment avez-vous vécu votre premier terrain au Népal, la découverte d'un monde nouveau, d'une manière de vivre différente, de conditions d'existence peut-être difficiles ?

C'était très dur. Quand je suis rentrée après ma mission de 1966, je m'étais juré que je ne repartirais jamais là-bas ! La vérité, c'est que j'ai eu peur tout le temps. Il n'y avait pas de routes, pas de communications, pas de cartes géographiques, et je me sentais complètement isolée. Souvent, je me demandais ce qui avait bien pu m'attirer là, au bout du monde, loin de tout, et surtout de mes quatre enfants qui m'attendaient en France. Enfin, je pense qu'à un moment ou à un autre, tout le monde est en proie à ce genre de sentiment sur le terrain. J'étais obsédée par la pensée qu'il puisse m'arriver quelque chose. Quand j'ai quitté Kathmandou pour la première fois, j'avais choisi de me rendre dans la région de Pokhara, parce qu'il y avait un aéroport, et aussi un tout petit hôpital tenu par je ne sais quelle mission protestante. De Pokhara, je suis partie à pieds, avec mon porteur et l'étudiant népalais qui m'accompagnait, à la recherche des Gâiné ; on m'avait dit qu'il y en avait dans la région, mais je ne savais pas où. Alors je suis partie à leur recherche ! Une chose qui m'a profondément déprimée dans les villages, c'était de voir comment les gens vivaient, cette misère... les malheureuses femmes qui se levaient à 4h du matin pour faire tourner leur meule à grains, et puis ces enfants qui n'avaient presque rien à manger, la jeune femme qui n'avait plus de lait, son bébé mourant dans les bras, et moi complètement impuissante : tout ça était extrêmement dur.

Comment les villageois réagissaient-ils à votre présence ?

Selon les endroits, on était plus ou moins bien reçu, et tout le monde se demandait pourquoi diable je voulais voir des Gâiné ! Au début, ma présence amusait ; il fallait que je me situe par rapport à la vie du village, aux castes. Il y avait là une trentaine de maisons de Gâiné à l'écart, en bordure du village, dans une zone bien déterminée ; alors je me suis installée à proximité. Mais j'ai compris que, si je pénétrais chez eux, je me mettais du côté des basses castes, et je ne pouvais donc plus avoir de contacts avec les autres. Toutes ces choses ne peuvent s'apprendre dans les livres, ni par les confidences de ceux qui vous ont précédé ; ce n'est que sur le terrain qu'on les découvre. Ensuite, quand les Gâiné eurent compris ce que je faisais là, tous voulaient que je les enregistre, pour gagner quelques sous. Un jour, un groupe de musiciens s'est présenté à moi, et j'ai payé pour les enregistrer. Le soir, tout le monde s'est saoûlé, tout le village était ivre, et toute la nuit ont retenti des cris... c'était horrible ! Toutes ces expériences étaient à la fois fascinantes et épuisantes nerveusement.

Et sur le plan personnel, vous n'avez jamais connu de problèmes graves au Népal ?

Fig. 2: Enregistrement d'un chanteur gâiné. Vallée de Kathmandou, Népal, 1979.

J'ai eu la très grande chance de ne pas être malade. Mais, lors de mon premier séjour, au début du trajet, je me suis fait une entorse magistrale. Que faire ? Je n'avais pas le choix: il fallait continuer ! On m'avait dit qu'il y avait un petit aéroport à proximité; mais en fait, il nous a fallu quinze jours de marche pour y parvenir. Une autre fois, en 1969, j'ai fait de la tachycardie; je ne savais pas ce que c'était, je n'en avais jamais eu; j'ai vraiment cru que j'allais mourir là-bas !

Et pourtant, malgré ces recherches, votre thèse porte sur « Les chants dans l'épopée tibétaine » (1977) et non sur le Népal et les Gâiné. On a l'impression que cette thèse et ce terrain n'ont pratiquement aucun lien !

Oui, en effet ! L'essentiel de mon travail au Népal s'est fait entre 1966 et 1970. Par la suite, j'ai un peu laissé ces recherches de côté et je me suis accrochée à ma thèse. Personne parmi les tibétologues et les philologues de l'époque ne semblait s'intéresser à l'aspect sonore de l'épopée de Ge-sar. Et pourtant, sa dimension musicale m'a paru intéressante: j'avais le sentiment que c'était ainsi qu'elle prenait vie. Je n'étais pas allée au Tibet et ma thèse a été faite partir d'enregistrements rapportés par d'autres ou réalisés en laboratoire au Musée Guimet avec Lobsang Tensing, un Tibétain qui se trouvait alors à Paris et qui était capable de chanter l'épopée. Il avait été « prêté » pour trois ans par un institut américain au Professeur Rolf Stein, mais il ne parlait pas le français et, quant à moi, je ne savais pas un mot de tibétain, je ne lisais pas le tibétain, et je n'en connaissais même pas

l'écriture ! Je me suis donc mise à en étudier les rudiments, mais de façon totalement empirique, sans aucune méthode. Pour les jeunes étudiants d'aujourd'hui, cela peut paraître incompréhensible, parce que maintenant, ils ont la possibilité d'être formés en tout. Mais nous, nous devions tout découvrir par nous-même; c'était stimulant et passionnant.

Après votre période népalaise, à un certain moment, vous «basculez» vers la musique du bouddhisme tibétain. Quelles en étaient les raisons profondes ?

Mon travail sur l'épopée m'avait en quelque sorte familiarisée avec le contexte tibétain. J'avais énormément lu sur la question parce qu'il y avait des réalités de l'épopée que je ne connaissais pas et qu'il me fallait bien les éclaircir. Et puis, à Guimet, j'avais découvert des exemplaires de notation de la musique monastique tibétaine, dont le système m'avait intriguée; c'en était presque devenu une obsession. Alors là aussi, une fois encore, j'ai été conduite par les événements. Mais quand je débarquai pour la première fois dans les monastères tibétains en 1973, je me dis que c'était de la folie. Je savais si peu de choses !

Comment s'est passée votre rencontre avec la musique tibétaine ?

Les conditions étaient complètement différentes de celles que j'avais connues avec les Gâiné, déjà du fait que je ne travaillais pas avec des musiciens professionnels ou avec des mendiants, mais avec des moines. Cette période a été très excitante; il y a eu tout le travail que j'explique assez longuement dans mon article dans le volume des *Cahiers* sur le terrain (1995); c'est un travail de fourmi que de regarder les notations, de les décrypter, de voir ce qu'elles indiquent, ce qu'elles expriment. Les moines étaient très étonnés de mon travail et ils n'ont pas tout de suite compris que, si je posais des questions, c'est quand même que j'avais déjà saisi un certain nombre de choses. Au fur et à mesure de cette démarche je me trouvais confrontée à toutes sortes d'énigmes: «Ah bon, tiens ! ils parlent des instruments de musique; mais qu'est-ce qu'ils disent sur les instruments de musique ?». Et alors, en commençant à gratter, je m'apercevais que, sans m'y attendre, j'étais renvoyée à l'Inde, qui était ma source première, et aux deux bases les plus importantes de ma formation: le sanscrit et l'ethnologie, la démarche ethnologique.

Vous n'étiez certainement pas la première Occidentale à s'être intéressée aux monastères tibétains; mais la plupart des étrangers qui s'y rendent sont attirés par le bouddhisme, sa doctrine et sa voie, ce qui n'était a priori pas votre cas. Quelle était l'attitude des moines face à une Européenne qui débarque un jour chez eux et se passionne pour quelque chose d'aussi «pointu» que leur système de notation musicale ?

Les musiques auxquelles correspondaient ces notations étaient des musiques qui accompagnaient des rituels à caractère ésotérique. D'ailleurs les premières fois

que je me suis rendue aux monastères de Gyutö et de Tashijong, on ne m'a pas laissée y assister. N'ayant pas reçu les initiations religieuses préalables, je n'en avais pas le droit. Je ne demandais d'ailleurs pas à être initiée, mais voulais juste avoir accès à l'aspect, disons, technique du rituel. La première attitude rencontrée a donc été de refus pur et simple.

Plusieurs universitaires occidentaux ont mêlé leur investigation académique à une recherche spirituelle, plus intérieure. L'attrait du bouddhisme ne s'est-il jamais manifesté en vous d'une manière très forte ?

En fait, non, car je demeure très enracinée dans le christianisme. A une certaine époque, je me suis posé la question: « Est-ce que je devrais prendre refuge dans le Bouddha, sa loi et la communauté, première étape de l'aspirant bouddhiste ? Est-ce que ça aurait un sens ? ». J'en ai même discuté avec un religieux, un jésuite qui vit à Kathmandou, qui est naturalisé népalais, et à qui j'avais fait part de ma perplexité. Il m'a dit que cela dépendait des raisons pour lesquelles j'envisageais cette démarche. Etait-ce d'un point de vue spirituel ou par simple utilitarisme, c'est-à-dire pour faciliter mes recherches et l'accès à certaines connaissances ? Finalement, je me suis dit que ce n'était pas vraiment par attirance spirituelle et que cela n'aurait pas été honnête vis-à-vis des moines. Il valait mieux que je m'affirme telle que j'étais, et les responsables religieux l'ont parfaitement compris. Il est vrai que, par moments, j'ai découvert parmi les Tibétains de quoi alimenter ma démarche spirituelle, même s'il m'arrivait de rouspéter, de râler, de résister ! Mais jusqu'à présent, jusqu'à aujourd'hui – je ne dis pas que ce sera nécessairement toujours ainsi – je me sens chrétienne et catholique. Mais ça vous intrigue, je le sens bien !

Disons que la question m'intéresse parce que, sans être moi-même non plus converti au bouddhisme, je ressens un immense respect pour la tradition bouddhique. Mais j'imagine que, finalement, vos recherches ne doivent pas poser de problème à vos interlocuteurs dans la mesure où elles ne touchent pas au « noyau dur » de leurs connaissances.

Non, je ne crois pas en effet que cela leur pose de problème, d'abord parce qu'ils savent que je respecte leur démarche, et d'autre part parce qu'ils estiment – le Dalaï Lama le dit aussi – que, si on est bien enraciné dans sa propre culture, il est sans doute préférable de l'approfondir.

Parlons maintenant un peu plus d'ethnomusicologie, si vous le voulez bien. Qu'avez-vous le sentiment d'avoir apporté à la discipline par vos recherches ?

En résumé, je dirais que, quand je travaillais sur les chants de Gâiné, puis sur l'épopée tibétaine, j'ai tenté de mettre au point une méthode, une façon d'envisager le rapport entre texte et musique – qui a toujours été pour moi quelque chose de très important – et je m'aperçois que je transmets ce souci aussi aux

étudiants dont j'ai la charge. C'est quelque chose de capital, dans la mesure où, dans une musique qui est chantée, c'est le texte qui prime et que, d'une certaine façon, c'est toute la culture qui s'exprime dans ce texte. Jusqu'à présent, je n'ai rien lu d'autre sur l'épopée tibétaine qui aille dans le même sens analytique: personne ne l'a fait.

Dans ma recherche sur la notation des chants bouddhiques, je me suis posé la question de savoir ce qui était noté, et pourquoi c'était noté de cette façon-là, quel en était le résultat. Et je suis encore loin d'avoir trouvé toutes les réponses. Et puis, en cours de route, j'ai rencontré les notations pour les instruments de musique tibétains. Je ne m'y attendais pas parce que personne, à l'époque, n'en n'avait encore parlé! Walter Kaufmann et Ivan Vandor avaient signalé leur existence, mais ils n'en avaient pratiquement jamais vues, et ils n'ont en tout cas fourni aucune étude sérieuse sur la question. Alors là-dessus, je crois avoir apporté quelque chose. J'ai l'impression d'avoir en tout cas posé quelques jalons. Il me semble que je donne des éléments à ceux qui voudraient avancer plus loin. Ils n'auront pas à refaire toute cette fastidieuse démarche que, moi, j'ai faite. Avec les moyens dont je dispose, j'essaie de faire le point, de fournir et d'analyser des documents de manière à ce qu'on puisse les reprendre et continuer le travail en développant d'autres aspects de la question.

Y a-t-il aujourd'hui d'autres chercheurs qui poursuivent le chemin sur lequel vous vous êtes engagée ?

Dans certains domaines, oui, et dans d'autres, ce serait impossible, à moins qu'ils n'aient recours aux anciens enregistrements; c'est d'ailleurs ce qui se passe aujourd'hui. En ce qui concerne les Gâiné, par exemple, j'ai eu un étudiant qui n'était pas spécialement ethnomusicologue, mais qui a tout de même passé une maîtrise d'ethnomusicologie, et je lui ai proposé d'aller voir ce qui était advenu chez eux depuis vingt-cinq ans. Il est parti avec des copies des vieux enregistrements sous le bras, et sa recherche a été assez fructueuse: il a retrouvé des choses qui ont très peu bougé. Il y en a un autre qui est en train de faire la même chose, un Norvégien: je ne sais pas quels seront les résultats, mais il est venu me voir, on a discuté, et je lui ai donné tout ce que j'avais, tous les enregistrements, et il est reparti. J'estime avoir fait, si vous voulez, le point sur la situation musicale des Gâiné à une époque donnée. Aux autres de jouer avec leurs nouveaux moyens, avec leurs nouvelles approches, avec une formation bien supérieure à celle que je pouvais avoir.

Vous parliez de votre démarche sur la relation entre paroles et musique; qu'a-t-elle a de spécifique ?

Une très jolie publication vient de sortir sur les littératures orales de l'Inde du Nord. Eh bien, il n'y est pratiquement pas question de leur musique, et pourtant tout y est chanté. C'est vraiment amputer toute une démarche. Et inversement, l'ethnomusicologue ne s'intéresse souvent pas vraiment aux textes, et je pense

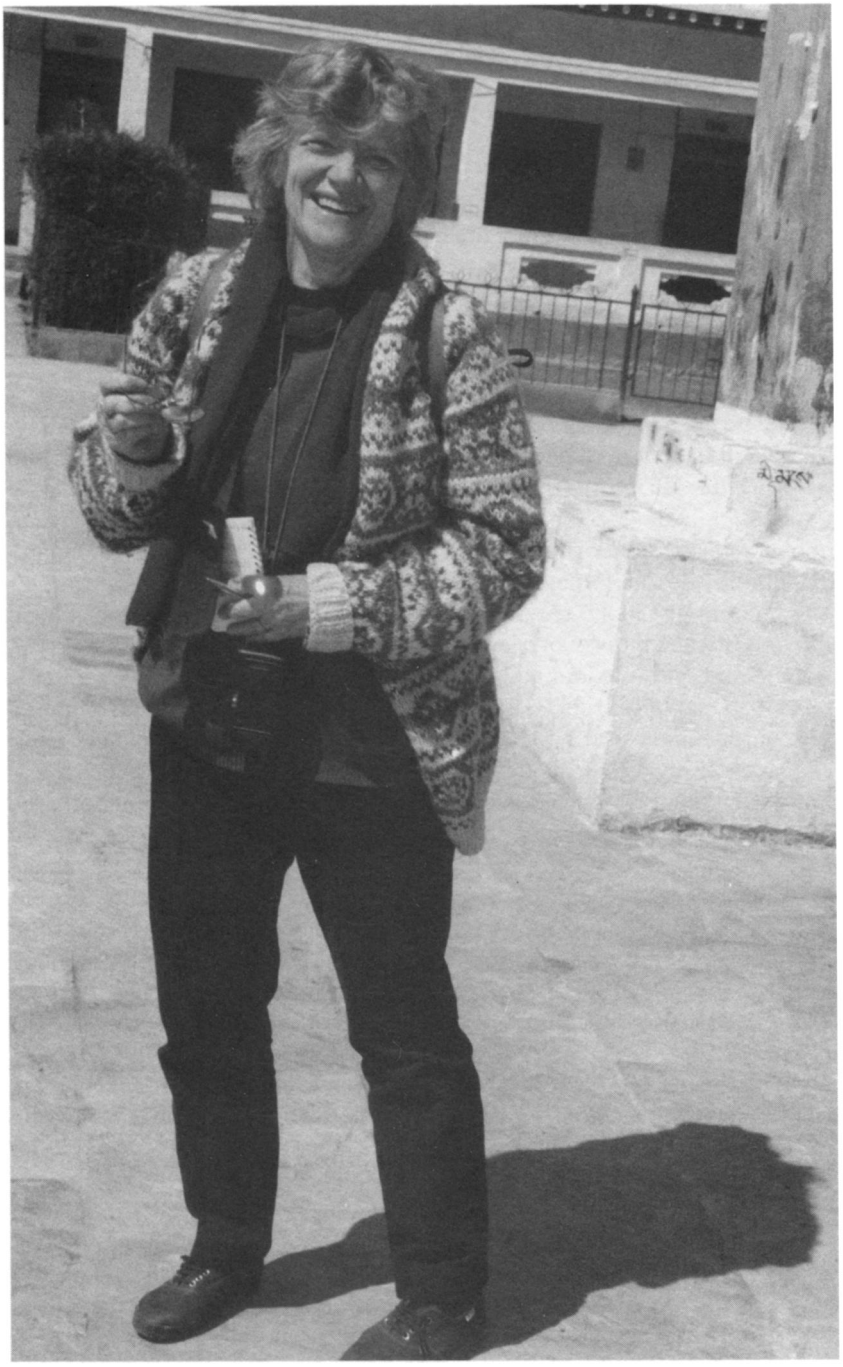


Fig. 3 : Dans la cour du monastère de Zhe-chen, Bodnath, Népal, 1995.

que c'est vraiment une lacune; je n'ai pas le sentiment qu'on en ait beaucoup parlé jusqu'à présent. Bernard Lortat-Jacob s'y est intéressé quand il a travaillé au Maroc et en Sardaigne, mais d'une manière plus « participative ». Il n'était pas dans ma nature de me joindre aux autres musiciens; et de toute façon, je ne pouvais pas me transformer en Gâiné; enfin, à l'époque, c'était vraiment impensable. Et même, en admettant que j'aie été capable de faire couiner un violon...

Justement, n'avez-vous jamais été tentée par aucune sorte de « couinement » sur le terrain, ne serait-ce que pour vous familiariser avec une esthétique et une méthode d'apprentissage différentes ? Par exemple par l'étude de la musique classique indienne ?

A vrai dire, non ! Ayant vu à domicile ce qu'était un vrai travail de musicien professionnel, je ne pouvais pas bricoler. Ce que j'aurais peut-être aimé, c'est faire un travail sur la voix, chanter. Mais c'est la chose la plus difficile au monde dans une culture différente de la vôtre. Il est vrai que j'ai toujours ressenti une sorte de besoin fondamental de la voix; ça vient de ce que ma mère chantait à la maison. Elle ne chantait pas très bien; mais c'est la musique que j'ai entendue étant enfant, maman chantant des mélodies. Peut-être cela explique-t-il que les musiques vocales m'ont toujours mobilisée davantage que les musiques instrumentales.

J'ai quand même eu une expérience, qui a été pour moi tout à fait unique et sans doute très importante, quand les premiers frères Dagar sont venus à Paris, invités par le Centre d'étude des musiques orientales. J'ai pu participer à quelques cours; enfin, c'est un bien grand mot; disons à quelques séances d'initiation à leurs techniques vocales. C'était très impressionnant: ces grands musiciens nous ont simplement fait asseoir par terre et nous ont fait chercher notre *Sa*, notre note fondamentale, sans aucun vibrato; et la prise de conscience de cette présence en nous, de cette possibilité, était fascinante. Il était amusant de remarquer que, plus les gens présents étaient des musiciens entraînés, plus ils avaient une quasi impossibilité de produire ce son stable, sans vibrato: ça avait un côté presque comique, même. La rencontre avec les frères Dagar a été pour moi une expérience fondamentale. J'étais déjà sensibilisée aux musiques vocales, mais là, j'ai eu l'impression d'accéder à quelque chose d'essentiel.

Croyez-vous que l'enseignement, le fait d'avoir enseigné, d'avoir dirigé des thèses, a orienté votre démarche personnelle ? On retire en effet de la lecture de vos écrits l'impression qu'ils sont très structurés.

En général, je n'écris pas sans avoir préalablement déterminé la structure du texte, sans en avoir défini le plan, tout simplement parce que je n'y arrive pas ! Je ne sais pas très bien comment l'expliquer; le sujet à traiter mûrit en moi et je me dis: « Alors là, je commence à voir ! » J'effectue d'abord deux ou trois ébauches et, à un certain moment, la mayonnaise prend, en quelque sorte. Je pourrai ensuite modifier les détails, mais j'ai une espèce de sentiment que le plan est bon. Cela s'est passé ainsi pour mon livre sur les instruments de musique

tibétains (1994b) où, après avoir hésité un certain temps, j'ai un jour résolu de procéder comme je l'ai fait, c'est-à-dire de l'extérieur vers l'intérieur, des instruments profanes aux instruments rituels.

C'est finalement assez bouddhique, comme manière de procéder !

Oui, ça m'a fait rire, d'ailleurs, parce que ce choix a suscité des critiques, notamment d'une jeune étudiante américaine, qui en a fait un compte rendu pour la revue *Asian Music*[2]. Elle ne comprenait pas pourquoi je n'avais pas suivi le système de classification «classique» (idiophone, etc.), bien que je m'en sois expliquée dans l'introduction du livre.

Vous m'avez un jour dit avoir le sentiment d'écrire d'une manière un peu... sèche. Pensez-vous que cette «sécheresse», ce caractère délibérément objectif, distancié, est nécessaire à la rigueur et au caractère scientifique de vos écrits, ou est-ce que vous la déplorez ?

D'une certaine façon oui, je le regrette, mais je ne sais pas faire autrement ! Et c'est encore pire avec l'ordinateur ! Je m'exprime de façon plus libre en parlant, mais je n'y arrive pas en écrivant. Et c'est pour cette raison que je fais une très grande différence entre la parole – quand j'enseigne par exemple – et l'écrit. D'ailleurs, je dis dans cet entretien des choses que je n'aurais jamais écrites !

L'enseignement a en effet joué un grand rôle dans votre carrière, puisque c'est vous qui avez introduit l'ethnomusicologie à l'Université de Nanterre. Pourriez-vous en retracer l'historique et nous parler de l'expérience que vous en avez retirée ?

Lorsque j'étais étudiante, il n'y avait pas vraiment d'enseignement d'ethnomusicologie en France ; l'approche de la discipline était limitée à cinq séances d'introduction à la Sorbonne, où André Schaeffner et Gilbert Rouget nous présentaient quelques aspects du domaine. Plus tard, il y a eu le séminaire de Claudie Marcel-Dubois à l'Ecole des Hautes Etudes, plus ou moins inspiré de la méthode de Lévi-Strauss ; et c'était tout ce que nous avions comme formation. Quand on pense à ce qui se faisait alors en Amérique, la France était vraiment très en retard. Alors, un beau jour, je me suis présentée à Nanterre et j'ai proposé d'y développer un enseignement en ethnomusicologie. J'en avais la possibilité, puisque j'étais au CNRS. La proposition a été acceptée, et une charge de cours m'a été attribuée.

J'ai appelé mon cours, je crois, «Musique et sociétés», puisqu'on était dans un département d'ethnologie, et non pas de musicologie. Je l'ai bien sûr basé sur mon expérience personnelle, c'est-à-dire essentiellement sur des musiques

[2] Nina Egert : «Mireille Helffer. Mchod-Rol : les instruments de la musique tibétaine». *Asian Music* XXVII/1 (1995/1996) : 157-162.

himalayennes. Je faisais aussi un cours sur les instruments, un autre sur la voix. Une année ou deux ont passé, et j'ai proposé d'élargir l'enseignement à des gens qui travaillaient dans d'autres domaines. J'ai alors proposé à Bernard Lortat-Jacob de me rejoindre. D'autres ont suivi, dans les années 70: Pierre Sallée qui s'est occupé de l'Afrique jusqu'à sa mort tragique en 1987, puis Schéhérazade Qassim Hassan pour le monde arabe, et un ou deux autres. J'ai alors proposé la création d'un certificat en ethnomusicologie, ce qui a entraîné par la suite la création de deux postes de maîtres de conférence, et c'est Jean-Michel Baudet qui a obtenu le premier. Miriam Rovsing Olsen a été la deuxième, un ou deux ans plus tard. La conception de cet enseignement m'a pris beaucoup de temps et d'énergie parce que, dans le cadre universitaire, il me fallait assister à d'interminables réunions, justifier la nécessité de cet enseignement, trouver les crédits, etc... C'était assommant! En fait, c'est finalement grâce à la Direction de la musique que l'enseignement a pu être mis en place, puisque c'est elle qui a commencé par payer les charges de cours.

Ces dernières années, je me suis donné de la peine pour former des étudiants au niveau du doctorat; ce qui représente pour eux un investissement considérable! Quelqu'un comme Dana Rappoport, par exemple, qui a toutes les qualités de terrain requises et qui travaille sur un domaine inédit, pourrait développer une recherche musicale importante sur cette Austronésie dont on nous parle au niveau linguistique, mais dont la musique et tant d'autres aspects culturels demeurent inconnus. Il reste une multitude de sujets à aborder sur l'Asie! Enfin, je parle de l'Asie parce que c'est ce que je connais le mieux!

Pourriez-vous nous parler maintenant de l'aspect muséographique de votre carrière. Vous avez longtemps collaboré au Musée Guimet et au Musée de l'Homme, mais sans vraiment être une spécialiste de l'objet. Quel a été votre rôle dans ces institutions ?

En fait, j'y ai surtout travaillé sur les archives musicales, qui sont à mon avis tout aussi essentielles que la conservation d'objets, de témoignages matériels. Mais ça prend du temps! A Guimet, quand j'étais étudiante, je me suis d'abord occupée des archives existantes; et puis, à un certain moment, j'ai incité les ethnologues à partir avec des magnétophones. Il a donc fallu organiser le classement des documents sonores qu'ils rapportaient. Une sorte de contrat a été établi avec le Musée de l'Homme, qui s'est chargé de leur archivage, parce que moi, entre Guimet et l'équipe de recherche sur le Népal, je n'en avais pas le temps. Mais j'en étais l'ethnomusicologue responsable, c'est à dire que je soutirais leurs enregistrements à tous les chercheurs de l'équipe; on en faisait l'inventaire, on les copiait, on les classait au Musée de l'Homme.

La conservation d'enregistrements sonores, même bien documentés, peut-elle être une fin en soi, ou devrait-elle être envisagée avant tout comme base de publications, ou éventuellement de sonorisation de salles de musées ? Quelle est, pour vous, la finalité de l'archivage ?

J'imagine qu'à certains moments, de tels témoignages peuvent se révéler utiles, rappeler des périodes de leur histoire à des gens venus de pays lointains. Peut-être qu'un jour, leur recherche d'identité s'appuiera sur de tels documents. On en a d'ailleurs déjà quelques exemples. Quand j'ai commencé mes recherches sur le Tibet, j'ai eu – enfin comme tout le monde – le sentiment que tout allait disparaître, ou en tout cas se transformer rapidement, et qu'il fallait en conserver des traces.

Que pensez-vous du développement actuel de l'ethnomusicologie en France ? Comment vous situez-vous, par exemple, par rapport à une démarche comme celle de Simha Arom ?

Ce qui est sûr, c'est qu'en France, les démarches sont beaucoup plus individualistes qu'aux Etats-Unis ; c'est dans la mentalité ! La recherche d'Arom est vraiment d'ordre musicologique et, en tant que telle, je la respecte. Elle a un aspect... rassurant du fait qu'elle s'accompagne de tout un arsenal de vérifications d'ordre scientifique. Mais est-ce cela qui est essentiel ?... Je dirais que le caractère exclusif de ses méthodes me gêne. Certains de ses disciples en arrivent à perdre toute sorte d'intérêt et de considération pour l'être humain qu'ils ont en face d'eux sur le terrain. J'admire beaucoup ce que fait Arom ; mais moi, je serais incapable de fonctionner de cette manière parce qu'il y a une question de relation aux gens, capitale à mon avis, qui m'empêcherait à tout jamais d'utiliser des méthodes de ce type. On peut certainement les appliquer, mais ça devrait toujours être en complément d'autres approches. Je pense par exemple à ce que fait Vincent Dehoux, qui me paraît beaucoup plus nuancé.

Que pensez-vous de tous ces musiciens orientaux, professionnels ou non, qui effectuent aujourd'hui des tournées en Occident ?

Si, dans leur pays, ils ont des situations de musiciens «de scène», je n'y vois aucun inconvénient, sauf qu'ils y acquièrent un rapport à l'argent qui n'est sans doute pas toujours très sain. Pour ce qui est des autres, des groupes non-professionnels, je pense que ce n'est dans l'ensemble pas très bon pour eux. Ça peut leur donner une occasion de voyager et, éventuellement, de gagner quelques sous. Mais il peut aussi y avoir pour eux des conséquences néfastes au retour, notamment par rapport aux autres, à ceux qui sont restés à la maison. C'est en tout cas un luxe que notre société peut s'offrir : on se fait plaisir en faisant venir des gens. Personnellement, je ne m'investirais pas là-dedans ! En tant que public, je n'aime pas vraiment, parce que j'ai toujours l'impression qu'il y a quelque chose de faussé.

Quant aux moines tibétains, c'est très clair pour eux : c'est une affaire économique ; ils en sont tout à fait conscients. C'est d'ailleurs la même chose pour les disques qu'ils enregistrent. Le CD des moines de Gyutö, les fameux «moines diphoniques», qui a été publié en 1987 aux Etats-Unis sous le label Windham Records (WD-2001), s'est par exemple vendu à plus de cent mille exemplaires.

Grâce à ce disque, les moines ont pu rebâtir leur monastère : ils en retirent un bénéfice certain ; mais, d'un autre côté, c'est les faire entrer dans une logique marchande un peu curieuse... Je peux aussi citer le cas des moines de Zhe-chen, qui viennent souvent en Occident. Il y a parmi eux un moine français, Mathieu Ricard, qui est d'ailleurs un ami de longue date ; il est tout à fait conscient de la situation. Ils ont d'ailleurs des costumes superbes, parce que c'est un des monastère les plus riches de la vallée de Kathmandou. Ils reçoivent des soutiens considérables, occidentaux, taïwanais ou autres ; la bonne marche d'un monastère nécessite aujourd'hui la mise en place d'une véritable machine économique ! Mais pour ces jeunes moines qui, tout d'un coup, découvrent brusquement toutes les richesses de l'Occident, je pense qu'il y a quelque chose d'assez néfaste, et que cela peut provoquer chez eux une rupture profonde.

Mais n'est-ce pas une rupture du même ordre que vous recherchiez en partant au Népal et au Tibet ? Chacun ne va-t-il pas chercher chez l'autre ce qu'il ne trouve pas chez lui ?

Je ne crois pas ; j'avais d'autres raisons qu'eux, et ce n'était en rien une affaire économique pour moi. Les moines ne font pas cette démarche d'eux-mêmes, si je puis dire ; elle est suscitée par une demande, et par le fait qu'ils ont besoin d'argent ; ils sont en quelque sorte pris dans ce jeu-là. De toute façon, ils sont « pervertis », du fait que ces monastères, à l'heure actuelle, ne sont plus des lieux de retraite, loin de tout ; ils sont souvent en ville, ou près des agglomérations urbaines ; les moines peuvent sortir, se promener, aller au bazar... Il y a en outre toute une espèce de corruption du système du fait que, pour répandre le bouddhisme en Occident, les plus brillants d'entre eux sont appelés à l'extérieur pour donner des conférences, des sermons, des enseignements, ce qui rapporte une manne financière à leurs monastères, au risque de négliger leurs ouailles sur le terrain, au sein du monastère.

Pour conclure sur une note plus musicale, j'aimerais que vous nous disiez en quoi le fait de vivre avec un musicien, qui plus est, un spécialiste de la musique contemporaine, vous a aidée dans votre démarche. Il vous fait côtoyer pas mal d'artistes qui, on le sait, ressentent souvent un grand attrait pour les musiques du monde ou, du moins, pour certaines d'entre elles. Qu'avez-vous retiré de leur manière d'entendre et de commenter les musiques qui vous intéressaient ?

Mon mari a écouté – pas toujours apprécié, mais écouté – toutes les musiques sur lesquelles j'ai travaillé. Je lui demande souvent son avis, et ce qui l'intéresse, ce sont surtout les questions de structure, de composition, de forme. Lorsque nous recevons des musiciens ou des compositeurs à la maison, il dit souvent en riant qu'il n'y en a que pour moi et pour les musiques de l'Inde ou du Tibet. Je me rappelle que Luciano Berio a été fasciné par certains enregistrements que j'avais sélectionnés pour lui. Une autre fois, Pierre Boulez est venu au Musée Guimet avec Jean-Louis Barrault pour écouter des enregistrements de *nô* japonais, en

vue des musiques de scènes pour *L'Orestie*. J'ai vraiment eu l'impression que, tout d'un coup, cette découverte les avait aidés à progresser. Dans l'ensemble, leur écoute était focalisée sur le travail du timbre dans ces musiques, ce qui m'a aussi certainement aidée à affiner mon oreille. Je n'y aurais peut-être pas été aussi sensible, notamment quand je travaillais à mon livre sur les instruments du Tibet, si je n'avais pas eu, parallèlement à mes recherches personnelles, ce contact quotidien avec la musique contemporaine.

Bibliographie sélective de Mireille Helffer

1966 «Sur un sârangî de gâiné», *Objets et Mondes*, VI-2: 133-142. [en coll. avec A.W. Macdonald].

1968 «Remarques sur le vers népali chanté», *L'Homme*, VIII-3: 37-85 et VIII-4: 58-91. [en coll. avec A.W. Macdonald].

1969a «Fanfares villageoises au Népal», *Objets et Mondes*, IX-1: 51-58.

1969b *Castes de musiciens au Népal*, 1 disque LP 30cm/33t (enregistrements de M. Gaborieau, M. Helffer, C. Jest, A.W. Macdonald). Notice de M. Helffer en deux fascicules français (62 pp.) et anglais (39 pp.), avec texte népali des chants, photos, et notations musicales. Editions du Département d'ethnomusicologie du Musée de l'Homme LD 20.

1975 «Une caste de chanteurs musiciens: les gainé du Népal», *L'Ethnographie* 73: 45-75.

1976 «Traditions musicales des Sa-skya-pa relatives au culte de Mgon-po», *Journal Asiatique* CCLXIV: 357-404.

1977 *Les Chants dans l'Epopée Tibétaine de Ge-sar, d'après le livre de la Course de Cheval*; version chantée de Blo-bzang bstan-'dzin. Genève-Paris: Librairie Droz. 573 p.

1978 *LADAKH, Musique de Monastère et de Village*, 1 disque LP 30cm/33t, Le Chant du Monde, collection du CNRS et du Musée de l'Homme, LDX 274662. Réédition augmentée en disque compact CM 251 en 1989.

1979a «The Musical Notation of the hymn *Rtsa-brgyud-ma* in the dGe-lugs-pa tradition», *Proceedings of the International Seminar on Tibetan Studies*, Oxford: 120-130.

1979b «Réflexions concernant le chant épique tibétain», *Asian Music*, X-2: 92-111.

1981 «Note à propos d'une clochette *gshang* (Tibet et régions de culture tibétaine)», *Objets et Mondes*, 21-3: 129-134.

1983a «Le tambour *rnga*: symbolisme, usage et notations», *Selected Reports in Ethnomusicology*, vol. IV: 62-97.

1983b «Le *gandi*: un simandre tibétain d'origine indienne», *Yearbook for Traditional Music*, vol.XV: 112-125.

1983c «Les Instruments de Musique liés à la Pratique des Tantra, d'après un texte de Kun-grol grags-pa 'Ja'-tshon snying-po», in *Contributions on Tibetan Language and Culture*, Proceedings of the Csöma de Körös Symposium held at Velm-Vienna (1981), vol.1: 83-107.

1985 «Essai pour une typologie de la cloche tibétaine *dril-bu*» *Arts Asiatiques*, T. XL: 53-67.

1986 «Preliminary Remarks Concerning the Use of Musical Notations in Tibet», *Zlos-gar*, Jamyang Norbu ed., Dharamsala, L.T.W. A.: 69-90.

1989 «Organologie et Symbolisme dans la tradition tibétaine: le cas de la clochette *dril-bu* et du tambour *damaru /cang-te'u* «, *Cahiers de Musiques Traditionnelles* 2, «Instrumental»: 33-50.

1990 «Recherches récentes concernant l'emploi des notations musicales dans la tradition tibétaine», Actes du colloque *Tibet: Civilisation et Société*, Paris, 1987: 59-84.

1992 «An Overview of Western Work on Ritual Music of Tibetan Buddhism (1960-1990)», *in* M.P. Baumann, A. Simon and U. Wegner eds., *European Studies in Ethnomusicology. Historical Developments and Recent Trends*, Selected Papers Presented at the VIIth European Seminar in Ethnomusicology (Berlin, oct. 1-6, 1990), Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag: 87-101.

1993 «Tibetan Monasteries in the Valley of Kathmandu and their Role in the Preservation of Musical Traditions: the Case of the Monastery of Zhe-chen» *in* G. Toffin ed., *Nepal: Past and Present*, Proceedings of the Franco-German Conference Arc-et-Senans (June14-16, 1990): 205-214.

1994a «Traditions tibétaines relatives à l'origine du tambour», *Tibetan Studies*, Proceedings of the International Association for Tibetan Studies, Fagernes (1992), vol.1: 318-334, Per Kvaerne ed., Oslo, The Institute for Comparative Research in Human Culture.

1994b *MCHOD ROL, Les instruments de la musique tibétaine*, Paris: CNRS Editions / Editions de la Maison des Sciences de l'Homme. 400 p., bibliographie, discographie, index, 57 fig., 33 ill., VIII planches couleur, notations musicales, 1 disque CD encarté.

1995 «Quand le terrain est un monastère bouddhique tibétain», *Cahiers de Musiques traditionnelles* 8: «Terrains»: 69-84, 2 photos NB.

1997 «L'origine des instruments de musique d'après un texte bonpo du XIX[e] siècle», in *Les Habitants du Toit du Monde. Études recueillies en hommage à A.W. Macdonald par Samten Karmay et Philippe Sagant. Paris: Université de Paris X, Société d'ethnologie: 343-363.*

Participation à de nombreuses encyclopédies:

- Encyclopédie de la Musique Fasquelle.
- Larousse de la Musique.
- Encyclopaedia Universalis.
- Grove Dictionary of Music and Musicians.
- Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musistici.
- The New Grove Dictionary of Musical Instruments, MGG, Garland.

LA MUSIQUE CUBAINE RACONTÉE À LA PREMIÈRE PERSONNE
Entretien avec Helio Orovio

Gilles Labarthe et Caroline Paerli[1]

Le moins que l'on puisse dire en guise d'introduction, c'est que le parcours personnel et professionnel d'Helio Orovio – connu actuellement comme un des plus grands spécialistes de la musique cubaine – sort de l'ordinaire. Né en 1938 à La Havane, il a vu évoluer dès son plus jeune âge les grands noms de la *rumba*, du *son* ou de la *salsa* de l'île caraïbe. Derrière le travail patient de ce musicologue se cache en effet l'expérience d'un musicien chevronné: percussionniste dans diverses formations de musique populaire cubaine, ne négligeant aucun genre, Helio Orovio s'est produit autant dans la rue de la capitale, lors de *rumbas* populaires et improvisées, qu'en compagnie de Celia Cruz et de son orchestre.

Homme de Lettres, Helio Orovio a également développé des connaissances quasi encyclopédiques sur les influences et les évolutions des musiques caraïbes, connaissances qui ont suscité la rédaction du premier *Dictionnaire de musique cubaine*[2], désormais ouvrage de référence incontournable. Il a travaillé successivement au Conseil national de la culture de Cuba, à l'Institut d'ethnologie et de folklore, puis à l'Union des écrivains et artistes à La Havane, où je l'ai rencontré une première fois en novembre 1996.

Helio Orovio est depuis des années consultant pour les programmes musicaux de la Télévision cubaine. Musicologue peut-être le plus réputé de son pays, il a donné des cours et des conférences aux États-Unis, au Mexique, au Venezuela, en Colombie, à Porto Rico, en Allemagne, en Russie. Il était récemment l'invité du Musée d'ethnographie de Genève et a accepté de se livrer à l'exercice de cet entretien, au cours duquel il présente son itinéraire et ses réflexions actuelles, évoquant quelques-uns des personnages les plus marquants de la musique populaire cubaine.

G. L.

---

[1] Traduit le l'espagnol.

[2] *Diccionario de la música cubana* (1981/1992).

Helio Orovio, quel est l'itinéraire qui vous a conduit à l'étude des musiques caraïbes ?

Je suis né en 1938, à Santiago de las Vegas, près de La Havane. Cette ville possède une tradition musicale très vive et influente. Il est d'ailleurs notoire que les orchestres parmi les plus fameux de Cuba proviennent précisément de cette région. Cela tient peut-être au fait que se côtoyaient là les formations musicales les plus diverses. Il y avait aussi, à Santiago de las Vegas, profusion de bals et d'établissements où on écoutait toutes ces musiques. J'ai moi-même grandi au sein de cette tradition musicale : ma famille ne comptait pas moins d'une dizaine de musiciens, dont certains étaient reconnus comme des *mayores*, c'est-à-dire comme musiciens professionnels. Mes parents ont été imprégnés de cet univers musical. Tandis que mon père jouait de la *marimbula* dans un sextette, ma mère chantait dans le chœur de l'église catholique.

Pour ma part, j'ai étudié dès mon enfance un peu de guitare avec Vicente Gonzales, ainsi que le piano, puis la percussion (*tumbadoras*, *bongo* et batterie), avant de m'intéresser aux cuivres (surtout la trompette). Je n'avais que treize ans lorsque nous avons fondé, avec quelques camarades de Santiago, un premier groupe musical nommé *Casino juvenil*. J'y jouais les *maracas*, les *claves*, le *güiro*, tout en chantant la voix d'accompagnement. A mes débuts, je tirais aussi des sons d'une petite trompette de plastique très bon marché, achetée dans un magasin du quartier, avant d'utiliser réellement des cuivres. Puis je me suis essayé à d'autres percussions, y compris les *congas*.

Je me souviens avoir joué avec les groupes *Nueva America*, *Zombie*, *Jovenes del Cayo*... et, comme percussionniste, dans l'orchestre d'Isolina Carillo qui, dans les années 1930, avait composé le fameux air de *bolero* (il chante) : «*Dos gardenias para ti, con ellas quiero decir: te quiero, te adoro, mi vida...*». J'ai aussi joué dans le *Habana Jazz*. Notre répertoire habituel était composé de chansons sud-américaines, mais il comprenait aussi toutes les musiques cubaines : le *bolero*, la *guaracha*, le *son*, ou encore le *paso doble*, qui est d'origine espagnole. C'était les années 1960, et j'évoluais avec les différents orchestres locaux, tels que celui de Luisito Valdés, ou encore le *Conjunto Riomar*, *Casablanca*... C'est alors que j'ai commencé a écrire mes premiers articles, principalement des critiques d'art, de musique et de littérature.

Parlez-nous de votre formation.

De 1962 à 1967, j'ai étudié à l'Université de La Havane, où j'ai obtenu une licence en diplomatie, en vue d'une carrière que je n'ai d'ailleurs jamais exercée. J'ai travaillé ensuite au Conseil national de la culture et, jusqu'en 1970, comme chercheur à l'Institut d'ethnologie et de folklore de La Havane, et au Ministère de la Culture. Dès 1971, j'ai fait partie de la revue de l'Union des écrivains et des artistes cubains (l'actuelle UNEAC). Depuis 1974, je suis consultant pour les programmes musicaux à la télévision cubaine. Je collabore parfois au cinéma, comme récemment au film *Fresa y Chocolate* de Thomas Gutiérrez Alea, pour lequel j'ai effectué le choix des musiques qui figurent sur la bande-son. C'est à

Fig. 1 : Helio Orovio. Photo : Didier Béguelin, 1997.

travers ces diverses expériences et collaborations qu'est née ma passion pour l'ethnomusicologie, tout particulièrement pour l'étude des musiques traditionnelles et populaires cubaines et de leurs différentes origines.

Vous êtes connu pour vos études sur la musique, mais votre activité de critique s'étend aussi à d'autres domaines...

J'ai en effet été pris dans une sorte de convergence d'intérêts. Durant l'année 1962, par exemple, je me suis donné pour tâche de rassembler les œuvres d'un poète cubain du siècle passé, Teodoro Cabrera. Il faut dire que ma passion pour la musique a toujours été combinée avec un intérêt pour la poésie. Je suis d'ailleurs très sensible à la qualité des textes dans les chansons cubaines. De

façon générale, on peut dire que ma « production écrite » concerne autant la poésie que la musique.

Dans les années 1960 et 1970, j'ai d'ailleurs eu l'occasion de faire éditer quatre recueils de poésie : *Este amor* (1964), *Contra la luna* (1970), *El huracan y la palma* (1970) et *La cuerda entre los dedos* (1970). J'ai aussi publié des études sur des écrivains cubains, ou encore, plus récemment, une recherche sur la poésie brésilienne du XX^e^ siècle. En ce moment, je travaille à la préparation d'un livre (*Las dos mitades de Italo Calvino*, en cours d'édition) consacré à Italo Calvino, un auteur italien qui est né à Cuba. Savez-vous qu'il est né dans le même village que moi ? Nos parents respectifs étaient voisins. Nous étions très liés. Je l'ai connu en 1964, je crois.

L'attention que vous accordez à la qualité poétique et littéraire, jusque dans le domaine musical, vous a poussé à formuler récemment une critique sévère à l'égard de certaines compositions de musique populaire cubaine...

En effet, dans un entretien paru dans le premier numéro de la revue *Salsa cubana*, paru cette année à La Havane, c'est précisément sur la composition des textes que porte ma critique (1997a). Mes critères concernent la forme comme le fond. Il me semble d'abord que les compositions récentes tendent à perdre de leur valeur et de leur adéquation rythmique par rapport au thème musical, au risque de choquer l'oreille. Car le rythme n'est pas seulement constitué de la percussion : il faut compter avec les textes, avec la voix. Une chanson populaire nécessite une fusion parfaite entre musique, éléments prosodiques et paroles. C'est-à-dire qu'à un thème mélodique, il faut faire correspondre des procédés de versification et un thème littéraire. On ressent très bien à quel point un texte peut être forcé, atrophié ou malmené pour tenter de le faire correspondre à une mélodie. C'est parfois le cas dans la musique populaire, et bien trop souvent dans la musique commerciale actuelle.

Pour ce qui est des problèmes de fond, il me semble que les anciens compositeurs, qui étaient très proches des poètes et des écrivains jusque dans les années 1970, se souciaient davantage de présenter des textes de très bonne qualité, tout en les conjuguant à des thèmes relatifs à un parcours de vie, à un fait quotidien ou historique, à un état d'âme. Ces thèmes pouvaient être parfaitement exprimés au travers de mélodies harmonieuses et appropriées. Cependant à Cuba, en ce moment, les textes des chansons populaires qui prétendent à une diffusion commerciale sont très *chabacanas :* vulgaires, sinon agressifs envers les femmes. Je trouve cela opportuniste, machiste et détestable, d'autant plus lorsque leurs paroles pêchent par pauvreté de vocabulaire. Il ne suffit pas qu'un morceau, qu'il s'agisse de *son* ou de *guaracha*, soit simplement dansable pour parler de réussite musicale.

Personnellement, je ne prétends pas avoir la capacité de rédiger des compositions de qualité. Je serais plutôt tenté d'écrire des bêtises, des banalités. Pour créer des rimes, il faut avoir un don. Or dans bien des cas, les compositeurs utilisent mal les mots et forcent les rimes, les consonances. Ils plaquent des

expressions qui ne conviennent pas au contexte général, ils inventent. Et c'est ce qu'il y a de plus terrible dans la majeure partie de la chanson populaire actuelle : elle perpétue des thèmes populistes et vulgaires, qui n'ont rien à faire dans notre société, si ce n'est exprimer une forme de violence et faire danser.

Pour en revenir à mes recherches et mes publications sur la musique cubaine, la première version du *Dictionnaire* a été publiée en 1981; une deuxième version a été éditée en 1992 et une troisième paraîtra prochainement. J'ai aussi publié une anthologie, puis un livre sur la musique caraïbe intitulé *Musica por el Caribe* (1995), et deux autres sur le boléro : *Trescientos boleros de oro* (1991) et *El bolero latino* (1996). J'aimerais encore ajouter que je suis en train de rédiger une brève histoire synthétique de tous les différents genres de la musique populaire de Cuba (*Breve historia de la musica cubana*). La publication suit son cours, et c'est assez exceptionnel. Nous connaissons actuellement à Cuba de graves pénuries dans le domaine de l'édition, conséquences de l'embargo. Mais les premiers cahiers de cet ouvrage sont tout de même parus (1994a-d), sur un matériau plutôt inhabituel : un papier de cuisine recyclé, imprimé avec une encre orange...

Quels sont aujourd'hui les ouvrages de référence pour l'étude de la musique populaire cubaine ?

On peut mentionner le travail très théorique de José Martínez Furé, les ouvrages de l'ethnologue et écrivain Miguel Barnet et de Maria Teresa Linares, ainsi que ceux d'Argeliers León, un compositeur de musique symphonique, professeur au conservatoire à Cuba. Celui-ci a écrit un livre très complet, dont une première édition est intitulée *Musica folklorica afrocubana* et la seconde, revue et augmentée, *Del canto y el tiempo*[3]. León y étudie toutes les formes musicales, les différents complexes génériques, etc. Mais je pense bien sûr que le pionnier des années 30 dans ce domaine, la référence numéro un pour la valeur de ses recherches, est incontestablement Fernando Ortíz. L'œuvre de ce grand intellectuel et écrivain, qui n'était d'ailleurs pas musicologue ni musicien, est néanmoins assez complète en ce qui concerne la musique folklorique. Les études de cette époque présentent toutefois des imprécisions dues aux transcriptions rythmiques des *toques*, par exemple. Ces imprécisions tiennent au fait qu'il est pratiquement impossible de transcrire avec fidélité un rythme africain ou afrocubain dans un système solfégique occidental.

A Cuba, avec le temps, il y a eu d'autres essais de transcriptions, plus approfondis, plus détaillés : notamment ceux des percussionnistes Tomás Jimeno et Gali, de Santiago de Cuba. Tous deux ont réalisé un travail de transcription important sur la forme du *toque de nuevo*. J'ai aussi pris connaissance des recherches de Rolando Pérez, un violoncelliste de l'orchestre symphonique de La Havane qui a écrit un livre sur « la binarisation des rythmes ternaires »[4].

---

[3] Argeliers León : *Del canto y el tiempo*. La Habana : Editorial Pueblo y Educación, 1974.

[4] Rolando Antonio Pérez Fernández : *La binarización de los ritmos ternarios africanos en América Latina*. La Habana : Ediciones Casa de las Américas, 1986.

Du côté des chercheurs étrangers, je me suis récemment intéressé à une étude de Vicente Mendoza, un musicologue mexicain qui est le premier à retracer l'essentiel de la musique afro-américaine sur la côte est du Mexique. A une époque, beaucoup d'esclaves noirs furent déportés sur ce littoral, puis se disséminèrent. On peut observer aujourd'hui encore un métissage assez exceptionnel dans toute cette zone de Vera Cruz. Dans un même ordre d'idées, on peut noter les similarités entre les musiques cubaine et brésilienne. En Europe, j'ai repéré des travaux de grande valeur concernant la musique populaire cubaine, les genres, les rythmes et les percussions classiques, par exemple les études de Jean-Pierre Estival.

Vos différentes fonctions dans les institutions cubaines vous ont sans doute donné l'occasion d'approcher autant les musiques profanes que celles en rapport avec la religion ?

Dès mon enfance, j'ai été imprégné par la musique folklorique et populaire, ainsi que par les diverses traditions liées aux pratiques religieuses et aux rites afrocubains. A ce propos, j'insiste sur cette remarque: il est erroné de croire que ces expressions musicales – en particulier les éléments tels que le chant, les tambours, les percussions et les danses – sont exclusivement d'origine africaine. Si l'on considère les musiques *yoruba*, *congo* et *abakuá*, qui font toutes trois partie de complexes liturgiques, il est important de savoir qu'il s'agit de genres musicaux syncrétiques nés à Cuba. Certains éléments qui ont été intégrés à ces cérémonies et à leur exécution proviennent même d'Espagne et de France, il est donc malvenu d'y chercher uniquement des origines africaines.

En ce qui concerne mes expériences personnelles, j'ai pu assister dès mon enfance et de nombreuses fois à des *toques* de *santería*, à des *bembé*, à des cérémonies de *palo monte* qui se déroulaient à la Havane, à Regla, à Guabanacoa, y compris à Santiago de las Vegas. C'est à ces occasions que j'ai appris à jouer les trois tambours *batá*, par exemple, ou les *congas*, tout simplement dans la rue, pendant les fêtes de Carnaval et de Noël. A cette époque, on formait des *rumbas* ambulantes, où se côtoyaient trompettes, cloches et timbales.

Ensuite, en tant que chercheur, j'ai eu la chance exceptionnelle de fréquenter les tout grands de la musique cubaine et de bénéficier de leur enseignement: Amarillo Alan, Alambrito, Tío Tom (Gonzalo Asencio), El Pícaro, Alberto Sayaz. Ce dernier avait une grande connaissance des musiques afrocubaines, mais aussi du *son* et de la *rumba*. Il m'a beaucoup guidé au cours de ma formation de musicien, qui devait durer vingt ans. Ensemble, nous avons réalisé beaucoup d'enregistrements. J'ai même connu personnellement un des plus grands percussionnistes de Cuba: un Noir surnommé Cocoíto, qui m'enseigna à jouer le *quinto*, la *rumba* et la *conga* alors que je n'avais que seize ans. J'ai aussi joué avec Tata Güines – on l'appelle Tata parce qu'il était l'aîné; Güines désigne son village d'origine, lieu de grande tradition folklorique pour la *rumba* – un jour où, son grand *tambolero* étant absent, j'au dû le remplacer au pied levé: jour mémorable pour moi !

Avec le Conjunto Zombie – nom choisi pour notre quintette – , j'ai vécu ma toute première expérience télévisuelle. Dans notre émission, nous accompagnions

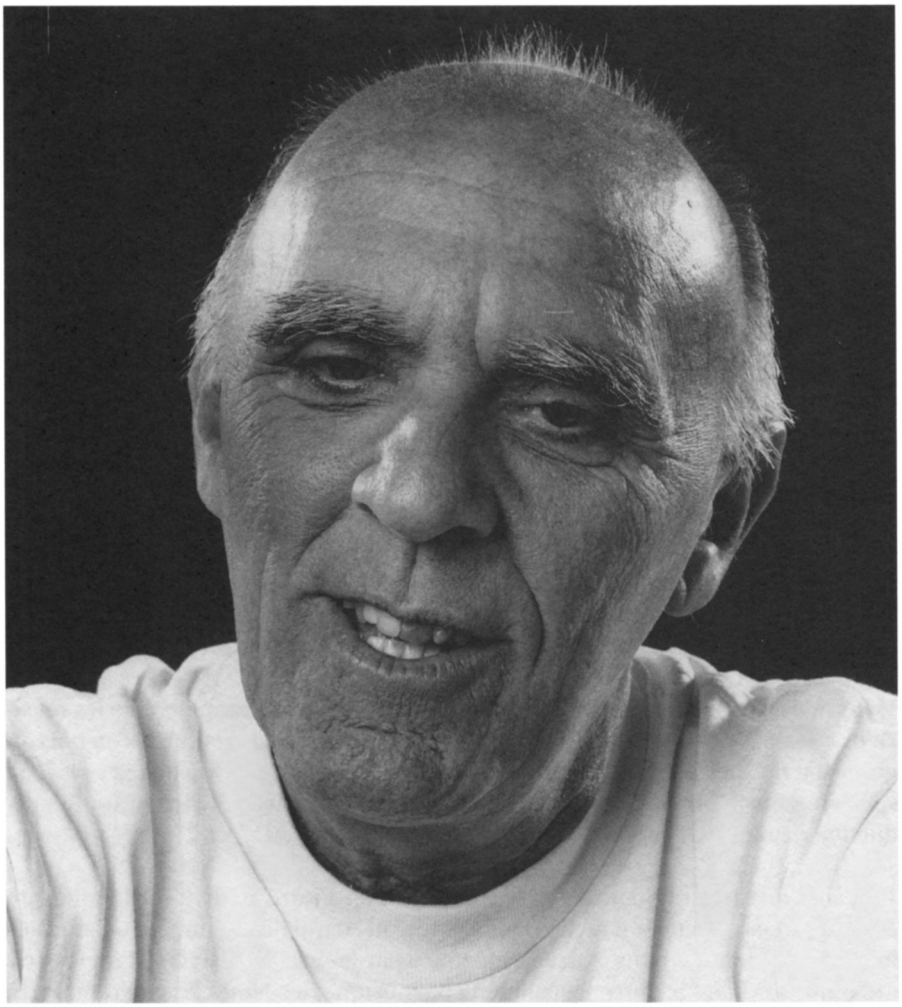


Fig. 2: Helio Orovio. Photo: Johnathan Watts, 1997.

un chanteur et, quotidiennement, nous jouions de la musique populaire: *bolero*, *mambo*, *cha-cha-chá*. C'est à ce tournant de ma carrière que j'ai rencontré Pablito Milanés à ses débuts, ainsi que d'autres grands personnages de la musique populaire cubaine: Los Hermanos del Mules, Roberta del Puig, et même Miguel Valdés ou Celia Cruz... Ce qui est aussi inoubliable, pour moi, c'est d'avoir pu réaliser et conserver quantité d'enregistrements sonores de ces expériences professionnelles et d'avoir pu faire de mes recherches professionnelles des expériences vivantes.

En Europe, les ethnomusicologues sont très intéressés par certaines manifestations de la musique sacrée, notamment celles qui sont liées aux cérémonies *abakuá*, et pratiquées dans des sociétés secrètes...

Pour ma part, je ne suis pas *abakuá*, je n'appartiens à aucune confrérie. Mais j'ai par contre beaucoup d'amis qui le sont. Je peux dire que je connais relativement bien la musique qui se rapporte à ces sociétés secrètes, dans la mesure où j'ai été invité de nombreuses fois à leurs cérémonies. Mais ma participation n'était pas complète, bien sûr: je n'ai pu accéder à leur «chambre secrète» ni à la totalité de leurs manifestations. Leurs expressions musicales par contre sont connues et nous disposons à Cuba d'une quantité d'enregistrements et d'entretiens de musiciens.

L'étude de leur musique sacrée doit tenir compte d'autres phénomènes. Peut-être faut-il préciser que la société *abakuá* ne correspond pas à une communauté spirituelle investissant à proprement parler un lieu de culte, comme c'est le cas pour les Yoruba et leur *casa de spiritu* («maison des saints»). Elle ne connaît pas de lieu similaire à un temple *congo*, à une *casa de palero* (maison de *palero*). La société *abakuá* est avant tout une société d'entraide mutuelle, qui est née à Cuba au siècle passé. Dans les années 1930, il s'agissait du premier groupe de Noirs provenant de la région du Calabar en Afrique. On les appelait Carabalí à Cuba... et c'est de leurs tentatives de regroupement et d'organisation sous la répression coloniale qu'est née la société *abakuá*, dont on sait l'importance du code moral.

Dans le dernier volume des *Cahiers*, Jean-Pierre Estival[5] rappelle que les musiciens cubains ont souvent dû remplacer leurs tambours par des caisses en bois ou en carton lors des périodes de prohibition coloniale. Peut-on dire que la «période spéciale» que connaît Cuba actuellement a une influence restrictive sur la production de musique cubaine ?

Je n'ai lu que très rapidement cet article de Jean-Pierre Estival sur la musique cubaine. Mais effectivement, dès l'apparition du colonialisme sur l'île caraïbe, les lois interdisaient certains instruments joués par les esclaves. Face à l'impossibilité d'utiliser leurs propres instruments de musique, les Noirs les ont remplacés par d'autres. Et pour leurs cérémonies religieuses, ils recouraient à toutes sortes d'instruments ou d'objets en bois qui n'étaient pas frappés par la prohibition. S'il n'y avait pas de tambours, par exemple, on jouait sur des caisses, des cartons ou des tables, sur tout ce qu'on trouvait. C'est dans ces circonstances que s'est développée la musique populaire à Cuba. Remarquons qu'il est tout à fait possible de se passer de *congas* pour lancer une *rumba* en pleine rue. La table de cette pizzeria où nous sommes assis en ce moment, par exemple, sonne très bien. A Cuba, les *rumbas* improvisées se font parfois simplement sur le trottoir, en martelant des réverbères. C'est ainsi que se produit la musique populaire.

---

[5] Jean-Pierre Estival: «Nouveaux enjeux ou continuité historique ? La *rumba*, un exemple afrocubain». *Cahiers de musiques traditionnelles* 9, 1996: «Nouveaux enjeux»: 201-223.

Avant même la «période spéciale», il y eut bien des cas de pénurie d'instruments. Je me rappelle que dans les années 1970-1980, la mode des instruments électriques, tels que guitares, basses et claviers, ne vint pas à Cuba sans poser quelques difficultés. A certaines occasions, les groupes et les orchestres ne pouvaient pas jouer, simplement pour des raisons de circuits, d'alimentation électrique, de panne des amplificateurs, ou parce que l'ensemble de l'équipement lui-même était défectueux. En Suisse, il aurait suffit de changer les plombs ou, au pire, de sortir de chez soi pour acheter de nouveaux instruments et continuer la soirée; mais à Cuba, c'était impossible. Simultanément, le problème venait du fait qu'on ne pouvait pas trouver tous les types d'instruments à Cuba, comme la basse électrique ou la contrebasse. C'est ainsi qu'on en est arrivé a jouer de la musique cubaine avec une guitare électrique, ce qui, bien sûr, altère le timbre. Imaginez seulement ce que serait un concert d'Arsenio Rodriguez avec une guitare électrique, ou une performance du Conjunto Folklórico Nacional pour laquelle le piano serait remplacé par un petit orgue électrique! Une horreur!

En tant que responsable des programmes musicaux, j'ai été plus d'une fois personnellement confronté à ce genre de problèmes. Mais on parvient tout de même à s'organiser. Et c'est aujourd'hui, en pleine «période spéciale», comme on appelle cette époque de restrictions dues à l'embargo, qu'il y a le moins de pénuries d'instruments. Plusieurs dizaines de groupes cubains sortent régulièrement du pays pour effectuer des tournées à l'étranger et peuvent rapporter des instruments ou des cordes de guitare au retour, comme la Estudiantina Invasora, Los Van-van, Irakere, Isaac Delgado ou même Compay Segundo y sus Muchachos... Certaines de ces formations nécessitent une orchestration relativement importante et utilisent autant des pianos, des *congas*, des timbales, que des trompettes ou des *maracas*.

Quelle est aujourd'hui la place réservée à la musique traditionnelle cubaine dans ces formations?

Dans les anneés 1960, la musique traditionnelle cubaine était perçue comme quelque chose de dépassé. Or au même moment, la *salsa* faisait son apparition à Cuba, venue tout droit de New York, de Porto Rico, du Venezuela et de Colombie. Et on s'est peu à peu rendu compte, suite à cette influence incontestable de la *salsa*, que cette musique – qui est d'origine cubaine, ne l'oublions pas – était actuelle, qu'elle plaisait dans tous les pays d'Amérique ainsi qu'à une grande majorité de jeunes Cubains.

Quand les *salseros* venus de l'étranger sont arrivés à Cuba, cela a contribué à changer les mentalités. Il est amusant de constater comment les groupes de *salsa* sont alors devenus de plus en plus populaires à Cuba. On s'est aperçu qu'il était tout à fait possible d'intégrer des éléments d'origine cubaine à la musique populaire en vogue, et nombre de formations ont tenté des combinaisons hybrides d'éléments harmoniques traditionnels avec des musiques plus récentes telles que le rock, la pop, puis le rap, sans toutefois réussir à les incorporer complètement.

L'ensemble de l'orchestration des musiques d'origine afrocubaine a connu alors un certain bouleversement, bien sûr, pour répondre aux canons de l'époque.

Ce n'est qu'à partir des années 1980 que les musiciens cubains sont allés davantage à la recherche de leurs racines, surtout par rapport à la percussion et au niveau des bases rythmiques. Aujourd'hui, on peut dresser sur ces bases rythmiques des généalogies d'influences assez étonnantes. Si par exemple je me réfère à Oscar de León et son orchestre, et que je vais jusqu'à la formation d'Eddie Palmieri, je peux distinguer dans ce couple des influences du compositeur et guitariste Arsenio Rodriguez. Puis, lorsque je me penche sur sa musique des années 40, j'observe qu'il s'agit d'une évolution des formations de septette des années 20 et 30, tels que le légendaire Sexteto Habanero et le Septeto Nacional, qui proviennent eux-mêmes des premiers quartettes de *son* oriental. Le *son* est un genre vocal et instrumental d'une musique qui se danse, et qui présente, fondus dans une même structure, des éléments d'origine hispanique et africain, bantoue. Or les influences du *son* et de ses dérivés – *son montuno, changüí, sucu-sucú, regina, bachatá oriental, guajira-son, bolero-son* et j'en passe – sont effectivement très présentes dans la musique actuelle. C'est même un véritable phénomène de mode. Prenez un musicien, guitariste, chanteur et compositeur de *son* tel que Francisco Repilado, alias Compay Segundo : il a passé toutes ces dernières années dans l'oubli le plus total. Eh bien, il vient d'être « redécouvert » a l'âge de 89 ans et a beaucoup de succès en ce moment. Sa carrière de musicien au sein d'un quartette de *son* oriental a en réalité débuté à Santiago de Cuba, dans les années 1920... On peut bel et bien parler en ce moment de *regreso a la semilla*, d'un retour aux origines de la musique populaire cubaine, comme l'indiquait le musicologue Alejo Carpentier !

Bibliographie sélective de Helio Orovio

Poésie

1964 *Este amor*
1970a *Contra la luna*
1970b *El huracan y la palma*
1970c *La cuerda entre los dedos*

Musicologie (ouvrages récents)

1992a (1981) *Diccionario de la música cubana bliográfico y técnico*. La Habana: Letras Cubanas.
1992b (1991) *Trescientos boleros de oro*. La Habana: Letras Cubanas.
1994a *La conga, la rumba: columbia, yambú y guaguancó*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente.
1994b *El son, la guaracha y la salsa*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente.
1994c *El bolero cubano*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente.
1994d *El danzón, el mambo y el chachachá*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente.
1995a *Musica por el Caribe*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente.
1995b *El bolero latino*. La Habana: Lettras cubanas.
1997a «La Música que no nos representa», entretien avec Jorge Carpio. *Salsa Cubana* 1: 30-31.
1997b «Les *orishas* chantent et dansent», in Claude Savary et Gilles Labarthe, éds: *Mémoires d'esclaves*. Genève: Musée d'ethnographie: 87-96.
1997c *Cuba. Afroamérica. Chants et rythmes afrocubains / Cantos y toques afrocubanos / Afrocuban songs and rhythms*. Texte de présentation d'Helio Orovio. 1 CD AIMP LIII / VDE-959.
à paraître *Breve historia de la música cubana.*
à paraître *La rumba cubana.*

LIVRES

Gilbert ROUGET: ***Un roi africain et sa musique de cour. Chants et danses du palais à Porto-Novo sous le règne de Gbèfa (1948-1976).*** Paris: CNRS Editions, 1996. 391 p.; nombreuses illustrations en noir et en couleurs et des transcriptions de Trân Quang Hai en collaboration avec l'auteur. Avec deux disques CD encartés. ISBN 2-271-05255-6.

Une cassette vidéo (30'), version remaniée du film de Jean Rouch et Gilbert Rouget, *Porto-Novo. Ballet de cour des femmes du roi*, est disponible auprès de l'éditeur.

Il ne saurait être question de faire ici le compte rendu critique de l'ouvrage fondamental de Gilbert Rouget, tant ce dernier en a corrigé, complété et condensé le contenu au fil de quatre décennies de recherches et qu'à ce stade, la seule remarque qui pourrait être formulée à cet égard est justement son caractère d'unicité et d'achèvement total. Il semble donc plus approprié de livrer quelques impressions ressenties au fil des récits et des analyses.

Ce qui semblait a priori ne constituer que le résultat de l'étude d'un microcosme musical, celui «d'un obscur royaume africain» (p. 7), la musique de cour du roi Gbèfa, est devenu ici un événement, un modèle d'enquête ethnomusicologique, comprenant aussi bien la contextualisation anthropologique, socio-historique, esthétique, que l'analyse intégrée de la musique et des chants, le tout rehaussé et embelli par la relation personnelle privilégiée que l'auteur a entretenu pendant plus de vingt ans avec le roi en personne et son entourage.

Dans son Prologue, intitulé «La représentation, ou de Vélasquez à Francis Bacon», Gilbert Rouget se propose de faire en sorte que «le lecteur puisse se représenter, *aussi pleinement que possible*, ce qu'était la musique à la cour d'un roi africain [...]» (p. 7). En fait, l'auteur consacre entièrement son livre à l'étude d'un rituel, la «cérémonie de la tête», qu'il a choisi de traiter comme une oeuvre d'art. La représentation de ce rituel est offerte sous la forme d'un récit, de nombreuses photographies, de musique sous forme de texte et de transcriptions musicales et de disques CD. Evoquant la métaphore de la représentation dans la peinture de Vélasquez *Menines*, décrite et interprétée par Foucault dans *Les mots et les choses* (1966), et citant Francis Bacon qui confronte le travail du peintre d'autrefois à celui, plus fondamental, de l'artiste contemporain (Bacon 1966), Gilbert Rouget compare son rôle d'ethnomusicologue conscient de sa présence et de l'inévitabi-

lité de sa subjectivité dans la description (interprétation) et la représentation (reconstruction) de rituels considérés comme des oeuvres d'art avec les circonstances du tournage du film *Danses de Reines à Porto Novo* (Rouch et Rouget, 1969) qui reflète la vision du roi lui-même et de ses femmes, non celle de l'ethnomusicologue-cinéaste. Ce livre est donc le résultat «du croisement de plusieurs regards» dont celui de l'auteur est certes prépondérant, mais dans «la mesure du possible [...] dans l'optique du roi et de ses musiciennes». Les informations les plus précieuses furent d'ailleurs obtenues auprès des deux épouses du roi les plus âgées, Hounzoukèn et Wènsi, qui lui témoignèrent leur confiance en lui accordant plusieurs entretiens au sujet des multiples aspects du rituel dont elles avaient la responsabilité. «Sans elles, nous dit l'auteur, il m'eût été impossible d'aboutir à une vue générale de son architecture chorégraphico-musicale et d'en construire à l'intention du lecteur la représentation synoptique» (p. 11).

Gilbert Rouget distingue deux niveaux d'analyse: «manifeste» et «latent». Le premier désigne la connaissance «explicite» (terminologie musicale, expression des idées et concepts, représentations collectives). Cette connaissance constitue la substance principale du livre. La connaissance «implicite» (règles d'interprétation et d'organisation de la musique) se situe au «niveau latent» et concerne la transcription de quelque quarante pièces chantées.

La première partie, «La vie musicale du palais», s'ouvre sur une minutieuse description de Porto-Novo, de l'ancien royaume et du roi Gbèfa. On y fait connaissance avec la capitale, son palais et sa résidence d'été, avec la création des trois royaumes du Dahomey (Alada, Abomey et Porto-Novo) et on y partage les confidences que fit Gbèfa à Gilbert Rouget au sujet des anecdotes relatives à la vie de la dynastie et du palais. Comme dans le reste de l'ouvrage, le texte est magnifiquement illustré de photographies de l'auteur et de Pierre Verger, son aîné, avec lequel il avait projeté de conduire des recherches en Afrique sur l'origine du *candomblé* de Bahia.

Suit le chapitre consacré à «La musique des rituels royaux», dans lequel sont décrites les nombreuses phases jalonnant le processus de remplacement du roi défunt, à la lumière des cérémonies qui marquèrent les funérailles du roi Gbèfa lui-même, décédé en 1976, et dont Gilbert Rouget obtint le récit par le fils aîné du roi. A ce propos, l'élément le plus spectaculaire de la tradition musicale chez les anciens rois de Porto-Novo est sans doute la coutume qui voulait qu'à la mort du monarque, un membre de la famille rivale soit fait prisonnier et sacrifié et que la peau de son dos serve de membrane au tambour de l'*awatagan* (dignitaire de la cour annonçant la mort du roi). L'intronisation du nouveau roi nécessite, quant à elle, des tambours confectionnés avec des peaux de panthère, cet animal étant considéré comme à l'origine de la dynastie des rois d'Alada, d'Abomey et de Porto-Novo, mais sa vision étant interdite au roi. Parmi les autres musiques du palais, l'auteur distingue celles des «rituels périodiques», qui sont en étroite relation avec les rites funéraires, par exemple la «cérémonie de la tête», qui fait l'objet d'une analyse complète dans un chapitre suivant, de celles qui commémorent tout simplement l'indépendance du pays ou qui sont exécutées par ses femmes pour son plaisir personnel.

A côté de ces musiques de rituels royaux, il en est d'autres, toujours exécutées dans le cadre du palais, décrites dans le chapitre «La musique des rituels palatins». Contrairement aux précédentes, celles-ci font intervenir des musiciens de l'extérieur, et le roi n'en est plus l'objet ni l'acteur principal, mais plutôt le témoin ou le spectateur. Ce sont celles de la consécration des nouveaux ministres, de la réception des nouvelles initiées, de l'hommage d'une société de musique, de la capture annuelle des esprits malfaisants et celle des séances de justice, où des trompes en ivoire, ornées de mâchoires humaines, alternent et dialoguent comme si elles articulaient des mots. Ces pages sont illustrées de magnifiques photos en couleurs prises lors du tournage du film en 1969. Cette première partie s'achève par la présentation des musiciennes et musiciens ordinaires du roi.

La partie suivante est consacrée à la musique des femmes du roi proprement dite; elle débute par l'inventaire des parties du ballet de cour dont elles assurent à la fois la danse et la chorégraphie, la poésie chantée et le jeu des instruments qui sont inventoriés, illustrés et décrits avec soin selon l'ensemble dont ils font partie et selon leur aspect et leur terminologie symbolique. Il s'agit principalement de tambours à peau chevillée et de tambours faits d'une jarre à col frappé par un éventail, combinés avec des cloches à battant externe, des hochets en vannerie, une cithare en radeau et des tiges de danse spiralées et munies d'anneaux, qu'utilisent les musiciennes du roi pour la danse. Suit la mise en situation de ce ballet dans le cadre de la «cérémonie de la tête», telle que l'a vécue l'auteur, invité par le roi à y assister personnellement, le 21 décembre 1964. Ce chapitre est surtout l'occasion pour Gilbert Rouget de relater l'événement à la première personne en l'accompagnant des nombreuses photographies qu'il prit lui-même lors des étapes successives de ce rituel.

Le chapitre suivant constitue la phase analytique de l'ouvrage. Les airs et les textes des chants, la chorégraphie du ballet sont trancrits, notés et décrits sur la base des trois «versions» du rituel que l'auteur a enregistrées successivement en 1952, 1964 et 1969, lors du tournage du film. Les deux premières exécutions étaient incomplètes, mais avaient eu lieu dans leur contexte réel, alors que celle de 1969 fit l'objet, à la demande du roi lui-même et de l'auteur, (mais pas pour les mêmes raisons), «[d']une fiction, ou plus exactement [d']une recomposition de la réalité» (p. 186). C'est pourquoi, même si les analyses de la quarantaine de chants sont partiellement basées sur les deux disques compacts encartés, il est indispensable à ce stade de la lecture, de recourir au film (disponible sur cassette vidéo VHS) qui a été remanié en fonction de la présente publication. A l'analyse de ce ballet succède celle de la musique des serviteurs du roi, jouée sur les «tambours-du-clan» pour le roi et pour la danse des hommes et utilisant des formules rythmiques tirées du langage parlé (il s'agit de langage tambouriné) pour indiquer au danseur quels pas il doit exécuter. Là aussi, les enregistrements figurant sur CD permettent de suivre les transcriptions.

Dans son épilogue, intitulé «La différence, ou les antipodes de la *world music*», et après avoir disserté sur le symbolisme des différents ensembles musicaux longuement décrits, Gilbert Rouget se pose la question de «l'authenticité» de leurs musiques, à savoir si elles sont très différentes de celles du passé.

L'examen de l'instrumentarium laisse supposer qu'à une exception près, celle des cloches fondues et non forgées, il est resté inchangé depuis les premières relations du XVII[e] siècle. Quant à la musique elle-même, s'il n'existe bien sûr aucun document ou élément matériel permettant de faire la même comparaison, l'étude des échelles, des intonations, des formes, des procédés de répétition, de même que l'absence de tout indice signalant une influence du christianisme ou de l'islam, permet à l'auteur d'affirmer qu'«On est dès lors en droit de considérer [...] [que] la musique de cour qui se faisait à Porto-Novo sous le règne de Gbèfa ne devait guère différer que dans le détail de celle qui se pratiquait trois siècles plus tôt à Alada, et, réciproquement, que celle qu'entendirent en leur temps le sieur d'Elbée [1670] et le chevalier Des Marchais [1725] devait être assez voisine de celle que nos enregistrements permettent d'écouter» (p. 349). Voici posé un premier élément de différence. Le second réside dans l'appréhension esthétique de cette musique, surtout celle des femmes du roi: pour Gilbert Rouget, elle recèle une beauté intrinsèque, due à l'art de la composition et à celui de la mélodie. Néanmoins, en comparant cette «micro-musique» avec celles, «bien plus séduisantes, des Pygmées et des 'Aré'aré» (p. 351), son caractère austère et rébarbatif au premier abord lui permettra d'éviter de se faire «worldiser» en étant intégrée aux soupes globales qui font «la fortune de leurs fabricants et les délices d'un public aussi transnational que peu difficile» (*ibid.*).

Ces quelques lignes ne donneront qu'un aperçu très partiel de l'ouvrage et, comme il a été dit au début, n'autorisent pas à en critiquer le contenu, ni même la forme. De plus, après être entré dans ce long et passionnant récit, l'objectivité et le sens critique font défaut, d'autant plus que l'auteur de ce compte rendu a lui-même fréquenté brièvement les mêmes lieux et habité à côté du palais d'été de Gbèfa du vivant de ce dernier. Cependant, la lecture aurait été facilitée si les innombrables notes avaient été placées en bas de page et si l'index avait été compris dans l'ouvrage, et non dans une «publication ultérieure», comme il est fait mention en petits caractères à la fin de la table des matières.

François Borel

Monique DESROCHES: ***Tambours des Dieux. Musique et sacrifice d'origine tamoule en Martinique.*** Montréal: L'Harmattan Inc., 1996. 180 p.

Sans en avoir l'air, ce petit livre n'a pas d'équivalent dans la littérature ethnomusicologique de langue française. L'intention est de décrypter les codes symboliques de l'accompagnement musical d'une cérémonie sacrée. Il s'agit du culte rendu à des divinités hindoues par l'intermédiaire de services rituels et de sacrifices d'animaux. L'action ne se déroule pas en Inde mais sur le territoire français. Les acteurs sont d'ailleurs de nationalité française. Originaires de l'Inde du Sud, ils sont membres de la minorité tamoule établie sur l'île de La Martinique

L'examen de l'instrumentarium laisse supposer qu'à une exception près, celle des cloches fondues et non forgées, il est resté inchangé depuis les premières relations du XVII[e] siècle. Quant à la musique elle-même, s'il n'existe bien sûr aucun document ou élément matériel permettant de faire la même comparaison, l'étude des échelles, des intonations, des formes, des procédés de répétition, de même que l'absence de tout indice signalant une influence du christianisme ou de l'islam, permet à l'auteur d'affirmer qu'«On est dès lors en droit de considérer [...] [que] la musique de cour qui se faisait à Porto-Novo sous le règne de Gbèfa ne devait guère différer que dans le détail de celle qui se pratiquait trois siècles plus tôt à Alada, et, réciproquement, que celle qu'entendirent en leur temps le sieur d'Elbée [1670] et le chevalier Des Marchais [1725] devait être assez voisine de celle que nos enregistrements permettent d'écouter» (p. 349). Voici posé un premier élément de différence. Le second réside dans l'appréhension esthétique de cette musique, surtout celle des femmes du roi: pour Gilbert Rouget, elle recèle une beauté intrinsèque, due à l'art de la composition et à celui de la mélodie. Néanmoins, en comparant cette «micro-musique» avec celles, «bien plus séduisantes, des Pygmées et des 'Aré'aré» (p. 351), son caractère austère et rébarbatif au premier abord lui permettra d'éviter de se faire «worldiser» en étant intégrée aux soupes globales qui font «la fortune de leurs fabricants et les délices d'un public aussi transnational que peu difficile» (*ibid.*).

Ces quelques lignes ne donneront qu'un aperçu très partiel de l'ouvrage et, comme il a été dit au début, n'autorisent pas à en critiquer le contenu, ni même la forme. De plus, après être entré dans ce long et passionnant récit, l'objectivité et le sens critique font défaut, d'autant plus que l'auteur de ce compte rendu a lui-même fréquenté brièvement les mêmes lieux et habité à côté du palais d'été de Gbèfa du vivant de ce dernier. Cependant, la lecture aurait été facilitée si les innombrables notes avaient été placées en bas de page et si l'index avait été compris dans l'ouvrage, et non dans une «publication ultérieure», comme il est fait mention en petits caractères à la fin de la table des matières.

François Borel

Monique DESROCHES: ***Tambours des Dieux. Musique et sacrifice d'origine tamoule en Martinique.*** Montréal: L'Harmattan Inc., 1996. 180 p.

Sans en avoir l'air, ce petit livre n'a pas d'équivalent dans la littérature ethnomusicologique de langue française. L'intention est de décrypter les codes symboliques de l'accompagnement musical d'une cérémonie sacrée. Il s'agit du culte rendu à des divinités hindoues par l'intermédiaire de services rituels et de sacrifices d'animaux. L'action ne se déroule pas en Inde mais sur le territoire français. Les acteurs sont d'ailleurs de nationalité française. Originaires de l'Inde du Sud, ils sont membres de la minorité tamoule établie sur l'île de La Martinique

(Antilles françaises) dans le cadre du *Régime d'immigration réglementée* (1852-1983) instauré par la France, suite à l'abolition de l'esclavage en 1848. Aujourd'hui encore, bien que la langue ait disparue, des cérémonies religieuses sont organisées occasionnellement. En créole elles portent le nom de *Sèvis zendyien* («services indiens»). L'auteur nous donne toutes les précisions quant aux circonstances (lieux, dates, intervenants, etc.). Le cadre du culte est très dépouillé et l'assistance plutôt réduite (généralement guère plus d'une vingtaine de personnes). Un prêtre officie durant près de trois heures. Il entre plusieurs fois en transe et monte alors en équilibre, les pieds nus, sur la lame d'un coutelas, porté par deux hommes. Mises à part ses invocations chantées, la totalité du déroulement rituel est accompagnée par des tambourinaires (en nombre impair, le plus souvent de trois à neuf). Ceux-ci jouent avec des baguettes sur des tambours sur cadre confectionnés par leurs soins. Les mêmes rythmes sont battus par tous les musiciens en même temps, créant ainsi un continuum sonore tout au long du rituel. Un chef tambourinaire décide des changements de formules rythmiques. Monique Desroches compte une petite dizaine de «patrons» (*patterns*). Pas de quoi impressionner les ethnomusicologues ! Mais là n'est pas la question. Nous ne sommes plus au temps d'une musicologie comparée. La problématique se veut autre. L'exploitation de ce matériau, musicalement plutôt limité (pas d'échelles mélodiques originales, pas de grandes improvisations, pas de polyphonies spectaculaires, pas d'organologie inédite, pas de système musical étrange, etc.) prend ainsi une direction assez nouvelle. Car c'est bien dans le traitement du corpus recueilli que Monique Desroches innove. Quand Simha Arom préconise d'aller de l'édification du système musical aux fonctions extra-musicales, John Blacking propose, lui, d'entrer de plein pied dans le social, pour appréhender dans un deuxième temps, le sens des structures musicales. Dans cet «essai ethnomusicologique», Monique Desroches tente «d'aller au-delà de ces deux perspectives».

Le projet consiste à mettre en perspective la production musicale avec les structures immanentes de l'objet et avec la réception qu'en ont les acteurs. Dès lors, la méthodologie se situe au cœur même de la démarche scientifique. Est-ce le terrain qui a imposé la méthodologie, ou est-ce la séduction que peut exercer une nouvelle théorie qui induisit ce terrain ? Il semblerait que, comme tout chercheur, Monique Desroches ait longuement hésité sur la façon de conduire ce passionnant travail, ce qui explique la durée de l'enquête, entamée dès 1979. Le résultat n'en est que plus probant. Toujours est-il qu'elle s'appuie sur le modèle de la sémiologie musicale proposé par Jean Molino, puis Jean-Jacques Nattiez. Ils distinguent trois pôles d'analyse le poïétique, l'esthésique et le «niveau neutre». Le second pôle, qui correspond à celui de la réception du message sonore, fut l'objet d'une analyse particulièrement poussée. «Pôle d'écoute, ce niveau semblait répondre, dans le contexte de cette recherche, à des normes, des valeurs et des règles non évidentes sur la base du point de vue externe» (p. 17). Après un exposé sur la problématique et la méthodologie envisagées, l'auteur apporte des données historiques, sociales et religieuses fort utiles à la démonstration. L'ethnomusicologue risque ici de s'impatienter, car il faut attendre la page 80 avant qu'il ne soit vraiment question de musique. Mais comment étudier

un fait musical en ignorant le contexte de sa production C'est néanmoins dans les chapitres VI, VII et VIII que Monique Desroches s'avère la plus convaincante. La rigueur avec laquelle est conduite la vérification d'une reconnaissance culturelle d'un contenu extra-musical au battement de tambour est remarquable. Oui, la famille indienne qui offre la cérémonie, perçoit une signification symbolique à travers l'identification de sept «patrons» rythmiques qui ponctuent diverses phases. A ce stade de l'analyse, on s'étonne pourtant qu'une question ne soit pas posée. Y-a-t-il un rapport significatif entre le motif rythmique pertinent et la désignation linguistique de la divinité à laquelle il semble se rattacher *Ma-lié-min* L'étude des techniques de jeu et des moyens mnémotechniques de classification du répertoire rythmique vernaculaire – chez les tambourinaires – aurait peut-être apporté des éléments de réponse utiles à l'analyse. Respectueuse des interdits sexuels qui frappent le jeu de ce tambour, le *tapou*, l'auteur n'a pas cherché à les transgresser (pp. 21 et 111). L'obstacle que constitue une règle sociale inviolable interdit à la chercheuse toute observation franchement participante. Cependant l'utilisation d'une instrumentation électro-acoustique sophistiquée l'aida à contourner, en partie, cette difficulté de terrain. L'analyse de laboratoire permit, au demeurant, d'aller plus loin dans la définition sonore de l'objet étudié. Forte de l'exploitation de ces résultats techniques, Monique Desroches est à même d'affirmer (p. 115) «[...] la conjonction du nombre de coups avec l'aire de frappe révèle une dimension au plan de l'exécution rythmique qui contribue à la distinction entre les divinités *Maliémin* et *Maldévilin*». La vérification scientifique apporte ici la confirmation d'une intuition qui vient naturellement au fil des pages. Et d'ajouter (p. 118) «[...] il semble que le timbre (spectre harmonique), l'aire de frappe sur le tambour, le nombre de coups frappés au sein de chaque aire et bien sûr, le rythme effectué sur le tambour aient tous agi comme traits pertinents dans la dynamique référencielle».

Cet exemple de fait musical présenté, en conclusion, comme fait social total mérite toute notre attention. Une fois de plus, le lien qui unit le musical au culturel ne fait aucun doute. La perception de l'un comme de l'autre ne peut plus se faire sans l'interrogation des acteurs, eux-mêmes incapables d'en démonter le mécanisme mais, en tant que récepteurs d'une «convergence de traits signifiants», les mieux placés pour en livrer les messages. Durant cette cérémonie religieuse, le jeu des tambours n'est pas un simple décor sonore. «En charpentant le temps du végétarien et celui du carnivore, l'accompagnement rythmique des tambours forme une entité qui répond, tel un écho, à la structuration de l'espace divin elle la confirme et la renforce» (p. 120).

Tambours des Dieux représente pour moi un modèle d'analyse. Monique Desroches s'y adonne même à une autocritique, traçant les limites de sa recherche (p. 138). Jean-Jacques Nattiez ne s'y est pas trompé, qui écrit dans sa préface: «On ne sait ce qui séduit le plus dans cet ouvrage la connexion profonde entre le culturel et le musical établie par l'intermédiaire de la sémantique d'unités structurelles, ou la rigueur de la méthodologie mise en œuvre pour y parvenir» (p. 12). C'est en effet la méthodologie qui retient le plus mon attention.

Grâce au suivi d'une recherche se développant sur de nombreuses années, Monique Desroches a su interroger ses sources, les analyser en laboratoire, retourner sur le terrain avec de nouveaux questionnements, et travailler sans cesse en va-et-vient entre les données d'analyse et celles des informateurs. Elle ne s'est pas contentée d'une description minutieuse du fait musical. Patiemment, elle a réussi à construire son objet, dépassant très largement les données proprement musicales pour en faire émerger la portée sémantique. Cartes, plans, dessins, photographies, transcriptions musicales, lexique et tableaux paradigmatiques illustrent un texte agréable à lire. Chemin faisant, la chercheuse mène le lecteur, dans un mouvement accelerando et crescendo, à des conclusions tout à fait pertinentes. Comme le relève l'anthropologue Jean Benoist, auteur d'une postface dense et pénétrante, l'ethnomusicologie conduite de cette façon, peut apporter un éclairage lumineux à des questions anthropologiques essentielles. La musique est, en même temps, le message et l'objet donné. Le rythme, les instruments, la mélodie fondent d'un même geste la musique et son message. Plus qu'une part du rituel ou d'une composante de la prière, ce halo sonore, qui construit l'espace sacré, dépasse le niveau du langage. Le fait musical crée cette autre nature. Il n'est ni un ajout aux choses, ni même un lieu pour elles, il est le lieu de leur sens.

Yves Defrance

Theodore LEVIN: ***The Hundred Thousand Fools of God: Musical Travels in Central Asia (and Queens, New York).*** Bloomington: Indiana University Press, 1996. 320 pp; C.D. index, glossaire, guide bibliographique et discographique.

Voici enfin le livre qu'attendaient depuis des années tous ceux qui ont commencé à découvrir les cultures musicales de l'Asie Centrale ou, du moins, de l'Ouzbékistan et du Tadjikistan du Nord qui forment une entité culturelle distincte. Si les russophones pouvaient se référer aux publications soviétiques, innombrables mais difficile à trouver, les autres ne disposaient que de quelques articles de J. Spector et Mark Slobin (les pionniers)[1], ou d'auteurs ouzbeks, publiant trop rarement en langue européenne, comme Feyzullah Karomatov, Sacha Jumaev, Otanazar Matyakubov ou Razia Sultanova. Il y avait bien aussi la thèse de Theodore Levin[2] et celle d'Angelika Jung[3]; mais, comme toutes les

---

1 On lui doit notamment la traduction d'un ouvrage maintenant dépassé deVictor M. Beliaev, *Central Asian Music. Essays in the History of the Peoples of the U.S.S.R,* edited and annotated by Mark Slobin. Middletown, 1975.

2 Theodore Levin: *The Music and Tradition of the Bukharian Shashmaqâm in Soviet Uzbekistan,* diss. Princeton University, 1984. Cette thèse mérite d'être publiée, au moins être en partie, avec quelques ajustements prenant en compte des changements survenus depuis dans cette culture.

3 A. Jung: *Quellen der traditionellen Kunstmusik der Usbeken und Tadshiken Mittelasiens.* Hamburg: Verlag der Musikalenhandlung, 1989.

Grâce au suivi d'une recherche se développant sur de nombreuses années, Monique Desroches a su interroger ses sources, les analyser en laboratoire, retourner sur le terrain avec de nouveaux questionnements, et travailler sans cesse en va-et-vient entre les données d'analyse et celles des informateurs. Elle ne s'est pas contentée d'une description minutieuse du fait musical. Patiemment, elle a réussi à construire son objet, dépassant très largement les données proprement musicales pour en faire émerger la portée sémantique. Cartes, plans, dessins, photographies, transcriptions musicales, lexique et tableaux paradigmatiques illustrent un texte agréable à lire. Chemin faisant, la chercheuse mène le lecteur, dans un mouvement accelerando et crescendo, à des conclusions tout à fait pertinentes. Comme le relève l'anthropologue Jean Benoist, auteur d'une postface dense et pénétrante, l'ethnomusicologie conduite de cette façon, peut apporter un éclairage lumineux à des questions anthropologiques essentielles. La musique est, en même temps, le message et l'objet donné. Le rythme, les instruments, la mélodie fondent d'un même geste la musique et son message. Plus qu'une part du rituel ou d'une composante de la prière, ce halo sonore, qui construit l'espace sacré, dépasse le niveau du langage. Le fait musical crée cette autre nature. Il n'est ni un ajout aux choses, ni même un lieu pour elles, il est le lieu de leur sens.

Yves Defrance

Theodore LEVIN: ***The Hundred Thousand Fools of God: Musical Travels in Central Asia (and Queens, New York).*** Bloomington: Indiana University Press, 1996. 320 pp; C.D. index, glossaire, guide bibliographique et discographique.

Voici enfin le livre qu'attendaient depuis des années tous ceux qui ont commencé à découvrir les cultures musicales de l'Asie Centrale ou, du moins, de l'Ouzbékistan et du Tadjikistan du Nord qui forment une entité culturelle distincte. Si les russophones pouvaient se référer aux publications soviétiques, innombrables mais difficile à trouver, les autres ne disposaient que de quelques articles de J. Spector et Mark Slobin (les pionniers)[1], ou d'auteurs ouzbeks, publiant trop rarement en langue européenne, comme Feyzullah Karomatov, Sacha Jumaev, Otanazar Matyakubov ou Razia Sultanova. Il y avait bien aussi la thèse de Theodore Levin[2] et celle d'Angelika Jung[3]; mais, comme toutes les

---

1 On lui doit notamment la traduction d'un ouvrage maintenant dépassé deVictor M. Beliaev, *Central Asian Music. Essays in the History of the Peoples of the U.S.S.R,* edited and annotated by Mark Slobin. Middletown, 1975.

2 Theodore Levin: *The Music and Tradition of the Bukharian Shashmaqâm in Soviet Uzbekistan,* diss. Princeton University, 1984. Cette thèse mérite d'être publiée, au moins être en partie, avec quelques ajustements prenant en compte des changements survenus depuis dans cette culture.

3 A. Jung: *Quellen der traditionellen Kunstmusik der Usbeken und Tadshiken Mittelasiens.* Hamburg: Verlag der Musikalenhandlung, 1989.

autres sources disponibles, il s'agissait principalement de musique d'art ouzbèke-tadjike, tout comme les disques compacts dont l'auteur a réalisé la majorité. Depuis le jour de 1977 où Theodore Levin a débarqué à Tashkent pour y passer un an, comme étudiant au Conservatoire, cette tradition, dont nous ignorions tout, s'est dévoilée progressivement, d'abord sous son aspect le plus rigide et le plus officiel, puis sous des formes plus séduisantes. Avec la *perestroïka*, ce que l'auteur appellait alors *frozen music* a fini par dégeler, permettant à de fortes individualités de se détacher du bloc en restituant à cette musique ses couleurs et son parfum d'origine. Il fallait donc retoucher, compléter et colorer le tableau esquissé durant les années sombres, et surtout, découvrir d'autres domaines de la culture musicale tant «professionnelle» que «folklorique» (selon les catégories russes bien commodes). Après avoir rendu justice aux formes non classiques qui fleurissent dans le milieu urbain (comme les troupes de musique légère), il était temps de sortir enfin des villes et de découvrir les traditions rurales et, du même coup, celles des différentes ethnies: Tadjiks, Khorezmiens, Qongrats, Qaraqalpaks et autres. Il était désormais possible de rencontrer les derviches, les chamanes, les bardes, les rhapsodes, les émigrants et surtout de les écouter s'exprimer par la musique et la parole, après tant d'années de langue de bois. Une fois encore, Ted Levin fut le premier, et surtout le mieux armé pour conduire cette expédition dans les terres nouvelles du savoir occidental, avec ses solides compétences linguistiques et musicales, sans parler de sa longue familiarité avec diverses cultures slaves et orientales. Depuis l'époque de ses débuts, l'étudiant américain du Conservatoire de Tashkent est devenu professeur, et ce qu'il rédige cette fois n'a plus rien à voir avec une thèse. C'est un vrai *livre* qui comble doublement notre attente car, outre la précieuse quantité d'informations qu'il met à notre disposition, sa mise en forme révèle pleinement un talent jusqu'alors éparpillé dans une multitude d'articles et de conférences sur des sujets étonnamment variés.

En feuilletant ces pages, on devine que l'auteur a dû se demander un jour: «comment faire tenir tout ce que j'ai appris, vu et vécu ici dans un livre»? La réponse a dû lui venir tout naturellement, puisque, depuis des années, il traverse les océans et les steppes aussi couramment et fréquemment qu'on prend le métro: ce sera un *livre de voyage*. Ou plutôt, il aura la forme d'un livre de voyage. Car, comme on s'en doute, il ne s'agit là que d'un artifice: en fait ce carnet de voyage ne se contente pas de relater des observations jalonnant un itinéraire; au-delà de la description, il fait comprendre, il construit des plans, esquisse des modes de pensée qui tantôt s'actualisent en idées et en concepts, tantôt en sons et en affects, en gestes ou en rites.

Durant la rédaction, Levin s'est parfois avoué gêné par le ton que prenait ce livre destiné à plaire au «grand public cultivé», selon les exigences de l'éditeur. Inquiétude injustifiée: la conséquence immédiate des impératifs du marketing américain est un très beau livre, agréablement illustré de photos et de cartes, et accompagné d'un CD encarté: un livre accessible dans les FNAC américaines, pas un de ces ouvrages qui ne se trouvent que dans une seule librairie à Paris, ou que l'on n'arrive même pas à commander. Il faut souhaiter qu'il se vende bien

afin que le public découvre les climats et les mondes restitués par cet ouvrage, afin peut-être qu'il suscite l'invitation au voyage. Il y a toutes les chances pour que les nombreuses anecdotes et descriptions, dialogues et monologues, perspectives historiques, esquisses et portraits psychologiques tiennent «le lecteur cultivé» ou «le touriste de qualité» en haleine tout au long de ces trois cents pages. Ces effets de rythme et de couleur lui permettront probablement de conjurer le vertige qui pourrait le saisir devant l'érudition, la culture et la hauteur de vues dont fait preuve l'auteur. Ainsi il y a des chances pour qu'on lise cet ouvrage en dehors de notre cercle professionnel, ce dont nous avons autant de raisons de nous réjouir que de la qualité scientifique de ce travail où la précision des observations et la pertinence des interprétations sont étayées par d'innombrables lectures en cinq langues.

Mais de plus, pour nous, ethnomusicologues, il y a là matière à réflexion sur la façon d'élargir le cercle des lecteurs et de rédiger des livres scientifiques. Car enfin, nous parlons de musique, de communication, du langage des émotions, ainsi que de nos relations personnelles avec des artistes ou informateurs, et nous ne pouvons pas nous désintéresser de la mise en forme de notre savoir (on pourrait dire de notre «performance académique»). De ce point de vue, Ted Levin est un de nos rares confrères d'outre-Atlantique ayant senti ce vent qui est en train de rafraîchir la discipline, en France et en Italie notamment. Ainsi on appréciera le fait qu'il ne cède jamais à la mode de la modélisation ou des supra-concepts qui sévit toujours dans les approches anthropologico-musicologiques de langue anglaise. C'est peut-être là le signe de son intimité avec le terrain comme lieu de rencontre entre le chercheur – toujours magiquement perçu comme «hôte», *mehmân*, en Asie Centrale – et ceux qu'il veut connaître. Après tant d'années sur le terrain, comment ne pas répugner à réduire la complexité de la réalité sociale, historique et humaine à un modèle, une fonction ou une finalité ? L'avoir compris est peut-être le signe de l'influence que le milieu a exercé sur le voyageur devenu résident: sagesse orientale et peut-être politesse aussi, car ce genre d'explication totale est en général mal perçu par ceux qu'il concerne. Sans doute le choix narratif permettait de se soustraire à l'impératif académique de l'explication totale et de restituer une certaine candeur du regard, qui est la condition d'une bonne observation.

L'originalité ne consiste pas seulement ici à s'inspirer du style narratif du voyageur du XIX^{e} siècle – style qui, par rigueur scientifique et correction politique, est bien entendu ici épuré des préjugés, des naïvetés et de l'ironie acide caractéristiques du genre. Ce serait plutôt cette façon d'associer discrètement l'observateur à un autre personnage: l'informateur privilégié, Otanazar Matyakubov. Cet ethnomusicologue de talent est comme le double ouzbek du chercheur occidental, ou plutôt, son ombre qui, selon la direction de l'enquête, parfois le précède, parfois le suit, mais jamais d'une manière neutre. Lui aussi en effet organise les expéditions et, au fil des trouvailles, construit avec enthousiasme ses propres agencements de signifiants, et l'on se prend à souhaiter qu'un jour il livre à son tour son carnet de voyage avec son «informateur» américain. Ainsi le chercheur a intuitivement répondu à une autre injonction académique:

«contre le théoricien, l'observateur doit avoir le dernier mot; et contre l'observateur, l'indigène»[4].

Ce qui relie les deux personnages, au delà du poids des contingences, est, semble-t-il, la même passion pour l'essence de la musique, pour sa vocation sapientielle, morale et philosophique, c'est un sens de la tradition non pas tant comme force de permanence que comme esprit animant des formes anciennes ou nouvelles, comme une exigence de qualité.

Mais l'auteur a les idées plus larges et il abandonne souvent son compagnon de route à ses nostalgies d'un autre âge pour faire connaissance avec une pop star qui lui tient le discours traditionnel sur la vocation didactique du barde populaire, pour rencontrer tel directeur de conservatoire ou compositeur symphoniste afin de démonter les rouages de l'occidentalisation, ou pour retrouver un chanteur juif de Boukhara désormais installé à New York où il entreprend de faire vivre le *maqâm* classique et de publier ses poèmes persans. Ces détours, loin de briser l'unité d'un ouvrage centré sur les traditions urbaines et rurales, permettent au contraire de mieux les saisir dans leur devenir. Ils permettent d'entrer en douceur dans le sujet par ce que le lecteur est censé déjà connaître – la musique occidentale – et de revenir à son point de départ, New York, mais désormais doublement déphasé puisqu'il est en compagnie de musiciens déphasés eux aussi[5].

Cette cohérence narrative apparaît évidemment moins nettement à l'écoute du CD qui illustre les différents chapitres. Si les discours peuvent dissimuler autant que révéler, la musique, elle, ne ment jamais. L'éclectisme de l'auteur n'est jamais pris en défaut, mais les formes qui le touchent vraiment, on s'en doute, sont celles qui renvoient à cet esprit de la tradition. D'où le titre énigmatique de son ouvrage. La formule «Les cent milles fous (ou *fools)* de Dieu» ne saurait rendre ni le terme original, ni l'idée globale qu'il suggère. Il s'agit d'ailleurs d'une image tirée d'un poème, pas d'un élément d'une construction mythologique particulière. Les fous de Dieu ne sont pas à proprement parler des mystiques ou des religieux, mais, disons, des amoureux de la Beauté – un attribut divin, tout de même -, des chanteurs inspirés et passionnés, des magiciens du son. S'ils sont si nombreux c'est parce qu'ils forment, tout au long des siècles, une communauté d'esprit sans laquelle le mot tradition n'aurait aucun sens. En refermant ce livre, on a le sentiment que l'auteur, et avec lui un petit nombre d'ethnomusicologues de ce type et de ce niveau, méritent d'être comptés parmi cette communauté d'esprits qui ont perdu la raison, non pas seulement pour avoir embrassé la même cause ou pour l'avoir servie efficacement, mais pour la passion et le petit grain de folie qui les pousse à réaliser leurs rêves.

Jean During

---

[4] Claude Lévi-Strauss: *Leçon inaugurale faite le 5 janvier 1960.* Paris: Collège de France, 1970.

[5] Il est intéressant de signaler que l'auteur a poursuivi depuis ce périple. Après avoir abordé l'Asie par l'Europe Centrale, après une longue traversée des steppes, comme on remonte à une source, il a atteint la Mongolie intérieure.

Patrick WILLIAMS: ***Les Tsiganes de Hongrie et leurs musiques.*** Paris: Cité de la Musique / Arles: Actes Sud, collection «Musiques du monde», 1996. 142 pages, illustrations, bibliographie, discographie, accompagné d'un disque compact.

L'auteur, ethnologue directeur de recherche au CNRS, étudie depuis longtemps les groupes tsiganes en France (Rom de la banlieue parisienne ou Manouches d'Auvergne); sa compétence de tsiganologue et son amour du jazz l'ont amené à analyser le parcours de Django Reinhardt dans un ouvrage qu'il a consacré au grand guitariste de jazz (1991).

Traitant successivement de la musique *tzigane hongroise*, et du chant des Tsiganes Rom vlax[1], Patrick Williams met en perspective les différentes dimensions (création, interprétation, performance) du phénomène musical dans leurs contextes (historique, social et culturel). Il est signicatitif que le titre de l'ouvrage bouscule l'ordre en usage jusqu'alors dans la collection[2] en présentant d'abord les hommes (les Tsiganes), puis le lieu (la Hongrie) et enfin les musiques, plutôt que les musiques d'abord, le lieu ensuite, sans évoquer les hommes.

En suivant les pérégrinations des musiciens tsiganes hongrois (du groupe des Rumungre) dans la société hongroise du XV^e^ au XIX^e^, Patrick Williams montre comment ces musiciens de métier ont participé au fil du temps à la constitution et la promotion d'une musique instrumentale que les Hongrois revendiquent comme «musique nationale», et à laquelle le public occidental attribue la dénomination de «musique tzigane hongroise». Musiciens mercenaires, au service du pouvoir, les Rumungre occupèrent en Hongrie la place particulière d'interprètes de la musique nationale. Cette situation paradoxale fut l'enjeu de controverses sur la part respective du «national» et du «bohémien» (p. 52). L'exposé des termes de la polémique permet de mesurer le rôle de l'histoire (le genre musical s'est institué après coup grâce aux orchestrations de Liszt et Berlioz), et de comprendre les multiples niveaux de ce qui apparaît à la lecture de Patrick Williams comme des effets de réciprocité. Réciprocité *entre les créateurs et les interprètes* d'une part: les spécificités du jeu tsigane et l'idéal politique hongrois d'indépendance et de liberté face à la toute puissance de l'envahisseur se renforcent mutuellement («Le virtuose tsigane incarne l'idéal politique hongrois» p. 33), jusqu'à rendre acceptable une situation exceptionnelle: «Auteurs nationalistes hongrois qui voient leurs œuvres magnifiées par les interprètes tsiganes, musiciens professionnels auxquels le répertoire national assure une place dans la société et offrent mille occasions de briller: tout le monde y trouve son compte» (p. 39). Mais aussi effet de réciprocité dans la performance *entre le public et la construction du répertoire*: ainsi, le succès des musiciens tsiganes accompagnant les recruteurs militaires a peu à peu détaché le genre musical de ses circonstances

---

[1] L'auteur, suivant la convention des tsiganologues, emploie *Tzigane* pour l'imagerie, et *Tsigane* pour les individus réels (cf. note p. 15).

[2] Dont *La musique arabo-andalouse* (Christian Poché), *Musiques traditionnelles du Japon* (Akira Tamba), *Musiques de Bali à Java* (Catherine Basset), *Musiques d'Égypte* (Frédéric Lagrange).

initiales, et participé à l'élaboration d'une musique dont « on peut dire qu'il s'agit d'une musique tzigane hongroise » (p. 25).

Toute connaissance de la réalité tsigane bute sur un double écueil : l'imagerie et la capacité des Tsiganes à se jouer des clichés. La stratégie du décalage et de l'évitement permet au groupe de survivre à la domination. La manière tsigane de faire de la musique – « la variation, l'arabesque [...], tout ce qui subjugue et à la fin métamorphose un matériau établi » (p. 33) –, fait sens dans ce que sont la place et la participation des Tsiganes au monde *gadjo* (non-tsigane)[3]. La musique, « art de ceux pour lesquels il n'y a pas de place » (p. 33), a permis aux Tsiganes qui « arrivent toujours en second, [et] ne découvrent que des territoires déjà occupés » (*id.*), « en perpétuel décalage avec les traditions musicales des peuples qu'ils visitent, [...] habiles à mêler les influences les plus opposées » (p. 32), de « jouer un rôle et devenir irremplaçables dans ce rôle, mais ne pas s'enrôler » (p. 29).

En seconde partie, Patrick Williams convie le lecteur à pénétrer au sein de la communauté tsigane des Rom vlax et à comprendre la signification qu'a pour ce groupe leur musique vocale, ces chansons qui leur permettent d'exprimer dans leur langue – entre eux et pour eux seuls – leur appartenance identitaire. Dans cette musique communautaire, le destinataire et l'émetteur se confondent, le répertoire appartient à tous les membres du groupe, la performance ne sépare pas auditoire et exécutants.

Les grandes différences entre ces deux musiques pourraient amener à durcir les oppositions (vocale/instrumentale ; communautaire/marchande ; rom/hongroise ; ethnique/nationale ; populaire/savante...), en utilisant à leur sujet le critère de « l'authenticité » : d'un côté, la pureté d'une musique communautaire traditionnelle, de l'autre, la virtuosité trompeuse d'une musique marchandise faite pour plaire au public (on serait presque tenté d'employer à propos de la musique *tzigane* hongroise l'expression contemporaine « récupérée par le showbiz »). Patrick Williams ne cède pas à la facilité de ce schéma, et choisit d'interroger la musique dans sa mobilité, en analysant les mécanismes complexes d'osmose qui font tenir ensemble des éléments disparates dont le mélange produit un genre musical, ici la musique tzigane hongroise. Objectif ethnologique que Patrick Williams a – ailleurs – décrit ainsi : « L'ethnologie, quand elle prend en compte à la fois l'affirmation de singularité et les conditions historiques de son élaboration, conduit [...] à la découverte de la différence mais tout en la montrant toujours imparfaite, inachevée, impure... elle ne l'accepte pas, à la manière des préjugés et des stéréotypes, comme un caractère donné immuable, monolithique et inaliénable » (Williams 1996 : 291-292).

La contribution est particulièrement éclairante lorsque l'auteur discute de l'interprétation (« la vérité d'une œuvre est-elle tout entière contenue dans la lettre inerte de la partition ? » p. 54), de l'idéologie de la propriété (le lien établi comme « naturellement » entre authenticité et origine, pp. 63-67), et du rôle de l'auditoire. S'agissant de la réception de l'œuvre, il montre le malentendu toujours

---

[3] *Gadgo*, masculin singulier ; *gadgé*, pluriel, cf. note page 29.

possible, puisqu'une musique peut faire naître dans l'esprit de ses auditeurs des images différentes de celles projetées par les auteurs des textes originaux : ainsi la succession des mouvements musicaux lents et rapides, qui évoquait en Hongrie, à l'époque des guerres d'indépendance, la tristesse et l'exaltation du sentiment patriotique, devient dans les cabarets occidentaux l'expression du sentiment amoureux (langueur et passion) attribué au Tzigane[4]. On retiendra également l'approche stimulante de la question de la *propriété* de la musique, dans son double sens de possession et de caractérisation (pp. 58, 63-67).

Tout participe à rendre la lecture agréable : intérêt des thèmes traités, plaisir de l'illustration iconographique et musicale... et surtout la qualité d'une écriture expressionniste qui parvient à transmettre au lecteur l'indicible : la force du fait musical, les sentiments des musiciens et des auditeurs[5]. Chacun y trouvera de quoi alimenter sa curiosité, qu'elle soit fondée sur des préoccupations théoriques ou sur le seul intérêt envers un peuple dont les musiques occupent encore aujourd'hui la scène médiatique. Pour le public intellectuel : *La route tsigane. Du désert du Thar à la Sierra Nevada : 130 artistes du voyage* («Le printemps de La Villette», 12-29 mai 1994), ou pour le populaire : *Djobi-Djoba* et *Bamboleo* des Gypsy Kings ou plus récemment, *Macarena* de Los del Rio (tubes du hit-parade international).

«Les réflexions sur la manière tsigane d'envisager la musique sont susceptibles d'éclairer cet art en général», suggère Patrick Williams (p. 54). On y entend en écho le constat de Schaeffner (1989 [1942] : 74) : «l'étude des faits esthétiques n'est pas détachable de l'étude des sociétés où ils se manifestent, des cadres socio-historiques et culturels, de la manière dont ils s'y coulent, les transgressent et les transcendent». En abordant des questions de fond – anthropologiques – sur la musique, Patrick Williams invite en effet à réfléchir sur l'identité ethnique, le caractère national, les relations musique/destinataires, l'authenticité, le style musical, l'emprunt, l'improvisation, la création, le respect de l'œuvre écrite, la performance... autant d'aspects susceptibles d'intéresser les ethnologues, les musicologues, les historiens de la musique ou les ethnomusicologues. En démontrant que l'œuvre musicale prend sens dans les circonstances de son élaboration, dans l'actualisation de la performance, et dans les modalités de sa diffusion et de sa transmission, l'auteur dénonce de fait l'impasse qui consiste à chercher la vérité des créations artistiques dans leur contenu ou leur forme. *Les Tsiganes de Hongrie et leurs musiques* apportent ainsi une contribution heuristique à l'analyse des formes musicales populaires que des concepts classiques tels que l'ethnicité, l'authenticité, la tradition, la pureté... semblent incapables de saisir.

Éliane Daphy

---

[4] Évoquant le succès des musiciens tsiganes à la cour de Vienne, l'auteur se demande : «Les princes autrichiens savaient-ils qu'ils applaudissaient des airs qui appelaient leur déconfiture ?» (p. 44).

[5] Bel exemple dans les pages de l'épilogue où la description ethnographique d'un repas au restaurant montre les subtils mécanismes qui tissent la complicité entre auditoire et musicien, et leurs conséquences dans la constitution du répertoire.

Références

SCHAEFFNER André
1989 [1942] «Musique savante, musique populaire, musique nationale», texte établi par Denise Paulme et présenté par Jean Jamin. *Gradhiva* 6 68-88.

WILLIAMS Patrick
1991 *Django*. Montpellier: Éditions du Limon [1997 sous presse, rééd. augmentée et revue, Marseille, Éditions Parenthèses].
1996 «Ethnologie, déracinement et patrimoine. A propos de la formation des traits culturels tsiganes», in: Daniel Fabre (éd.), *L'Europe entre cultures et nations*. Paris: Maison des Sciences de l'Homme, coll. Ethnologie de la France 283-294.

Bernard LORTAT-JACOB: ***Canti di Passione. Castelsardo, Sardegna.*** Lucca: Libreria Musicale Italiana, 1996. 286 p., 97 photos, accompagné d'un disque compact[1].

Dans le cercle des études ethnomusicologiques italiennes, la Sardaigne constitue un des terrains de recherches privilégiés tant par l'importance et l'étendue des répertoires musicaux traditionnels existants dans la région que par le nombre d'études anthropologiques et ethnomusicologiques réalisées à son sujet. Pour citer deux titres parmi les plus connus, mentionnons le travail d'Andreas Fridolin Weis Bentzon sur les *launeddas*[2], l'antique aérophone polycalame à anches, et celui de Diego Carpitella, Pietro Sassu et Leonardo Sole sur le système musical sarde dans son ensemble[3]. Le beau volume accompagné d'un disque compact de Bernard Lortat-Jacob constitue un nouveau témoignage de la richesse du patrimoine musical de l'île; il est le fruit d'un travail exemplaire de recherches sur le terrain commencé en 1983, dans lequel l'adhésion du chercheur dépasse largement la méthodologie anthropologique de «l'observation participante» pour devenir une véritable expérience de vie partagée.

La première des trois parties du livre, *D'une passion à l'autre*, consiste en une vraie *thick description*, pour reprendre la définition de l'ethnographie forgée par Geertz. Cette description dense du monde de la confrérie de l'Oratorio di Santa Croce de Castelsardo s'ouvre sur la naissance et la consolidation de l'association confraternelle à travers des documents historiques. Le rapport de médiation qu'elle entretient entre monde populaire et pouvoir religieux est ensuite abordé

---

1 Traduit de l'italien par Georges Goormaghtigh.

2 A.F. Weis Bentzon: *The Launeddas. A Sardinian Folk Music Instrument*, 2 vol., Copenhagen: Akademisk Forlag, 1969 (Acta Ethnomusicologica Danica 1). Dans le n° 4 de *EM. Annuario degli Archivi di Etnomusicologia dell'Accademia Nationale de Santa Cecilia* en cours d'impression, l'auteur du présent compte rendu publie de nombreux matériaux, (des photographies, un article et des lettres) relatifs aux recherches de Weis Bentzon en Sardaigne dans les années 1957-62.

3 *Musica sarda*, par D. Carpitella, P. Sassu, L. Sole, coffret discographique de trois microsillons et un livre de 51 p., Milan, Albatros VPA 8150-51-52, 1973.

Références

SCHAEFFNER André
1989 [1942] «Musique savante, musique populaire, musique nationale», texte établi par Denise Paulme et présenté par Jean Jamin. *Gradhiva* 6 68-88.

WILLIAMS Patrick
1991 *Django*. Montpellier: Éditions du Limon [1997 sous presse, rééd. augmentée et revue, Marseille, Éditions Parenthèses].
1996 «Ethnologie, déracinement et patrimoine. A propos de la formation des traits culturels tsiganes», in: Daniel Fabre (éd.), *L'Europe entre cultures et nations*. Paris: Maison des Sciences de l'Homme, coll. Ethnologie de la France 283-294.

Bernard LORTAT-JACOB: ***Canti di Passione. Castelsardo, Sardegna.*** Lucca: Libreria Musicale Italiana, 1996. 286 p., 97 photos, accompagné d'un disque compact[1].

Dans le cercle des études ethnomusicologiques italiennes, la Sardaigne constitue un des terrains de recherches privilégiés tant par l'importance et l'étendue des répertoires musicaux traditionnels existants dans la région que par le nombre d'études anthropologiques et ethnomusicologiques réalisées à son sujet. Pour citer deux titres parmi les plus connus, mentionnons le travail d'Andreas Fridolin Weis Bentzon sur les *launeddas*[2], l'antique aérophone polycalame à anches, et celui de Diego Carpitella, Pietro Sassu et Leonardo Sole sur le système musical sarde dans son ensemble[3]. Le beau volume accompagné d'un disque compact de Bernard Lortat-Jacob constitue un nouveau témoignage de la richesse du patrimoine musical de l'île; il est le fruit d'un travail exemplaire de recherches sur le terrain commencé en 1983, dans lequel l'adhésion du chercheur dépasse largement la méthodologie anthropologique de «l'observation participante» pour devenir une véritable expérience de vie partagée.

La première des trois parties du livre, *D'une passion à l'autre*, consiste en une vraie *thick description*, pour reprendre la définition de l'ethnographie forgée par Geertz. Cette description dense du monde de la confrérie de l'Oratorio di Santa Croce de Castelsardo s'ouvre sur la naissance et la consolidation de l'association confraternelle à travers des documents historiques. Le rapport de médiation qu'elle entretient entre monde populaire et pouvoir religieux est ensuite abordé

---

1 Traduit de l'italien par Georges Goormaghtigh.

2 A.F. Weis Bentzon: *The Launeddas. A Sardinian Folk Music Instrument*, 2 vol., Copenhagen: Akademisk Forlag, 1969 (Acta Ethnomusicologica Danica 1). Dans le n° 4 de *EM. Annuario degli Archivi di Etnomusicologia dell'Accademia Nationale de Santa Cecilia* en cours d'impression, l'auteur du présent compte rendu publie de nombreux matériaux, (des photographies, un article et des lettres) relatifs aux recherches de Weis Bentzon en Sardaigne dans les années 1957-62.

3 *Musica sarda*, par D. Carpitella, P. Sassu, L. Sole, coffret discographique de trois microsillons et un livre de 51 p., Milan, Albatros VPA 8150-51-52, 1973.

avant une description des lieux dévolus à l'activité confraternelle: la rue et l'église, la première en tant que lieu de représentation publique, la seconde comme lieu de préparation et comme espace ou se resserrent des liens régissant l'harmonie sociale dont dépend l'harmonie musicale. La Confrérie est dépositaire d'un répertoire et d'une technique de chant polyphonique à quatre voix à caractère essentiellement religieux, rattaché aux rites de la Semaine Sainte. L'appartenance à la Confrérie n'est pas nécessairement liée au fait de savoir chanter: il existe des «confrères chanteurs» et des «confrères du silence». Toutefois la compétence musicale confère également une compétence sociale, les confrères chanteurs sont en effet investis d'un poids social plus grand en vertu du prestige culturel de la voix qui chante.

Dès les premières pages, l'auteur met en lumière le rôle de la musique dans cette communauté de Sardaigne, en insistant sur deux aspects: la fonction politique et la fonction spirituelle du chant. Les chanteurs sont des élus, au vrai sens du terme, puisqu'ils sont appelés par le prieur, mais symboliquement aussi, leur compétence vocale les élevant au-dessus de la communauté paysanne.

Sont ensuite décrites toutes les occasions de chant en relation avec le cycle calendaire – une véritable «année chantée» comme le dit joliment Lortat-Jacob – sans oublier d'autres solennités particulières comme l'élection du prieur et les funérailles. Il y a les occasions codifiées et celles qui ne le sont pas. Les premières sont liées au cycle pascal, les secondes au plaisir de se retrouver pour chanter: réunions nocturnes, pique-niques champêtres etc. D'après le calcul de l'auteur, à Castelsardo, presqu'un jour sur deux est «chanté».

Le cycle du Carême et de la Semaine Sainte, «centre de l'année», constitue le thème d'un chapitre entier du livre. On y trouve les descriptions acoustiques et spatiales de tous les événements qui ont lieu au cours de cette période: les nombreuses processions, véritables résumés de l'espace humain du village et les répertoires de chants, formalisation acoustique de ce centre temporel. Le «Miserere derrière l'autel», morceau musical à quatre voix d'une grande complexité d'exécution et d'un non moins grand prestige social, est exécuté pendant les cinq samedis du Carême et constitue un des moments musicaux les plus attendus de l'activité de la Confrérie. Les répétitions de chant qui se tiennent à cette période sont autant de moments-clé d'une importance extrême pour la gestion du groupe social. La Semaine sainte comporte trois jours cruciaux, le lundi, le jeudi et le vendredi, dont l'articulation et la complexité cérémonielle sont inversement proportionnelles à l'approche du moment important du point de vue liturgique, le Vendredi saint. Le premier rendez-vous prévoit l'organisation, dense pour ce qui est de la dramaturgie et multiforme, des processions du Lundi saint dans lesquelles tous les symboles de la Passion sont portés en cortège alors que se déploie un vaste répertoire chanté avec la participation de trois choeurs de confrères. Un système très important de resserrement des alliances sociales est mis en oeuvre grâce au parcours de la procession, qui prévoit de nombreux arrêts, déterminés à l'avance ou impromptus, devant les maisons de certaines personnes, au cours desquels les chanteurs entonnent des chants rituels. Dans la soirée du Jeudi saint on effectue une autre procession avec la participation de deux choeurs. Pour le

Vendredi saint, une nouvelle procession a lieu, précédée d'une déposition de croix, avec la participation d'un seul choeur. Il s'agit, comme le souligne l'auteur, d'une mise en scène de la mort sous différents aspects[4], dont le contenu est représenté de façon dramatique au fur et à mesure de l'approche du Vendredi saint, par une concentration toujours plus dense du temps et de l'espace (la durée et la longueur des processions vont en décroissant) et une diminution progressive de l'intensité sonore (les choeurs passent de trois à un et les chants sont chaque fois moins élaborés). La description du répertoire dans son entier, les modalités de l'apprentissage des techniques du chant, la formation des confrères dans le rôle de chanteurs sont les thèmes des chapitres qui développent l'articulation complexe du livre. Le caractère initiatique de l'apprentissage du chant est mis en lumière, ainsi que le jeu profond des rapports sociaux qui s'instaurent entre maître et élève. Un autre chapitre est consacré au repérage des concepts esthétiques du chant et aux modalités techniques mises en œuvre pour les atteindre. Les concepts musicaux fuyants ou difficilement définissables tels que le timbre, l'intensité ou l'interprétation, sont mis en lumière grâce à une référence constante aux ethno-théories locales du point du vue émique, ainsi que par une étude du phénomène sonore. L'effet harmonique de l'accord obtenu par des techniques d'émission vocale et de superposition polyphonique se trouve en effet décrit à l'aide d'une analyse technologique raffinée du son et de ses composantes sur la base de mesures fournies par des instruments électroacoustiques. La première partie du volume se termine sur un examen des principes polyphoniques sur lesquels se base le répertoire chanté à Castelsardo. Il faut rechercher l'origine de la polyphonie de ce village sarde dans le faux-bourdon, répandu en Italie au XVIe siècle[5], explique Lortat-Jacob, qui propose un véritable « traité d'harmonie castelsardaise », en donnant les règles qui régissent la plurivocalité de ces choeurs confraternels.

La deuxième partie du livre, *La passion de l'autre*, s'ouvre sur une formule témoignant de la conscience lucide de l'auteur pour qui « la richesse de l'Oratorio dépend de la beauté de ses chants. Mais elle ne serait rien sans ces relations denses qui donnent un sens, qu'elles soient affectives ou sociales, morales ou conflictuelles et, finalement, humaines et sacrées. » (p. 165) En un mot, pour l'auteur, il est clair que la compréhension du savoir musical d'un groupe humain, quel qu'il soit, est tellement liée à la connaissance du mode de pensée du groupe en question que toute étude de la musique extrapolée de son contexte est dénuée de sens[6]. Dans cette seconde partie, des formes d'alliance, de vastes stratégies politiques et,

---

[4] L'interprétation des rites de la Semaine sainte comme préfiguration paradigmatique de la mort est un thème récurrent dans les études ethnologiques relatives à la culture populaire italienne. A titre d'exemple, voir L.M. Lombardi Satriani, M. Meligrana, *Il ponte di San Giacomo. L'ideologia della morte nella società contadina del Sud*. Palermo, Sellerio: 1996.

[5] Cf. I. Macchiarella, *Il falsobordone*. Lucca, LIM: 1995.

[6] Lortat-Jacob a bien expliqué son point de vue au cours d'une conférence intitulée «Musica in quanto cultura, una risposta a Jean-Jacques Nattiez», qui s'est tenue à Rome aux Archivi di Etnomusicologia dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, le 17 décembre 1996. Le texte de la conférence, avec son nouveau titre *La musique, c'est toujours beaucoup plus que la musique... Une réponse à Jean-Jacques Nattiez*, sera publiée dans le n° 4 de *EM* déjà cité.

à une échelle plus modeste, des tactiques personnelles sont tour à tour mises en lumière; les systèmes de pensée, les catégories cognitives qui sous-tendent le fait d'être confrère, y sont exposés en détail. Particulièrement intéressantes sont les considérations de l'auteur sur les concepts de nature et de passion en rapport avec le chant et la voix: cette dernière est considérée comme un don naturel, mais est forgée culturellement en fonction de la passion pour le chant. Non moins intéressantes sont les questions relatives aux différents points de vue, au concept de vérité et aux catégories cognitives qui conditionnent le dire, le penser et le faire et sont d'une telle complexité idéologique qu'elles pourraient, à elles seules, donner matière à un ouvrage entier. Toujours en rapport avec la dynamique sociale et la sollicitation des émotions et de l'affect à l'intérieur de la Confrérie, d'autres paragraphes décrivent les ambivalences et les ambiguïtés des attitudes constamment à la recherche d'un équilibre entre l'amour et la jalousie. «Pour chanter il faut s'aimer. Inversement, le manque d'amour et la discorde rendent le chant impossible», affirme l'auteur (p. 184), insistant une nouvelle fois sur l'importance que revêt à ses yeux le rapport social dans la réalisation musicale. La seconde partie se termine sur le récit de la naissance, de l'évolution et la solution d'un grave conflit interne à la Confrérie qui a failli en compromettre l'intégrité et la continuité. Remarquables aussi sont les nombreux niveaux sémantiques attribués au mot «voix» dont l'utilisation, dans la culture de Castelsardo, permet à l'ethnomusicologue de recueillir et de restituer entièrement l'idéologie profonde qui régit la pratique sociale de la Confrérie et trouve son expression finale dans la pratique du chant à plusieurs voix.

La troisième partie de l'ouvrage, *Matériaux: transcriptions et analyses, textes,* rassemble les analyses formelles et structurelles des chants transcrits sur portée, ainsi qu'un recueil des paroles des chants.

Le volume est complété par une bibliographie et une discographie, un glossaire/index analytique, une table du riche ensemble de figures comportant des dessins, des graphiques, des tableaux et des transcriptions musicales. Il faut aussi signaler le très beau et vaste travail de contrepoint photographique (97 clichés) réalisé par Baghisio Masia: une véritable recherche d'ethnophotographie musicale, en parfaite harmonie avec celle de Lortat-Jacob. Le livre se termine sur la liste des plages du CD qui accompagne l'ouvrage et restitue la dimension sonore de ce qui est décrit.

Il est vraiment difficile de témoigner, dans les limites d'un compte rendu, de la densité complexe, de la profondeur et du degré de détail de cet ouvrage d'ethnographie musicale, dans lequel le niveau de la description, celui de l'interprétation et de l'analyse ainsi que les réflexions de l'auteur sur sa propre implication émotive mise à nu sans fausse pudeur scientifique, se trouvent inextricablement mêlés. J'ignore s'il est possible de décrire la réalité: ce livre de Bernard Lortat-Jacob me semble beaucoup s'en approcher.

Antonello Ricci

Antonello RICCI: Ascoltare il mondo. Antropologia del suoni in paese del Sud d'Italia. Roma: Il Trovatore, 1996, 333 pp.[1]

Le livre d'Antonello Ricci constitue une nouveauté marquante dans le panorama des études sur le folklore musical en Italie: un véritable essai d'anthropologie de la musique ou, mieux, d'anthropologie des sons, comme l'affirme l'auteur dans son titre. Ce volume est la deuxième publication, après l'ouvrage de Mauro Geraci *Le ragioni dei cantastorie*, d'une nouvelle maison d'édition spécialisée dans les monographies ethnomusicologiques: «Il Trovatore». La chose mérite d'être signalée en ces temps difficiles pour l'édition musicale et ethnomusicologique, d'autant plus que ces publications sont particulièrement soignées.

Le titre, *Écouter le monde*, est explicite; il indique la perspective choisie par Ricci pour analyser le paysage sonore de Mesoraca, un village d'environ sept mille habitants situé dans l'arrière-pays de la côte ionique calabraise, dont l'économie est essentiellement agro-pastorale. La recherche de Ricci est vraiment menée «les oreilles ouvertes»; son attention se porte toujours vers les aspects sonores qui, en tant que composantes déterminantes d'un comportement rituel ou social, scandent la vie de la communauté villageoise. L'auteur décrit et interprète soigneusement ces différentes manifestations sonores.

Cette approche est marquée, entre autre, par les recherches de Murray Schafer sur le paysage sonore, maintes fois mentionnées dans l'ouvrage, et sur des concepts développés à l'époque par Walter Ong tels que l'écoute, l'espace acoustique et la dynamique orale/aurale. Une telle démarche remet implicitement en cause une certaine conception de l'enquête anthropologique dans laquelle les phénomènes sonores ne sont pas perçus et encore moins considérés comme significatifs. Dans son livre, Ricci, en tant qu'anthropologue de la musique, renverse cette perspective et part à la recherche de la dimension sonore des événements de la communauté de Mesoraca, en identifiant leur fonction, leur sens, leur valeur. Il considère les sons comme une clé privilégiée pour la compréhension des rapports sociaux à l'intérieur de la communauté villageoise et comme l'emblème d'une forte identité communautaire. Il affirme dans sa conclusion: «[...] ce choix méthodologique vise à révéler, dans un contexte social donné, les termes d'une «mentalité acoustique»: une communauté entière, dans le «concret» de ses propres *physionomies auditives*, suit un indice sonore faible, voire évanescent, et répond promptement aux signaux de sa propre écoute, pour orienter les comportements, qu'ils soient conflictuels ou déterminés par le simple fait d'être ensemble « (p. 302).

Cette clé de lecture est omniprésente dans l'ouvrage. Par exemple, à propos de la procession du Vendredi saint (*U signure muòrtu*), après avoir décrit les différents moments sonores de la cérémonie, l'auteur affirme que «l'aspersion par les sons, le désir de les percevoir en s'y trouvant immergé, leur diffusion au cours

[1] Traduit de l'italien par Georges Goormaghtigh

de la procession, constituent des signaux incontestables des différents niveaux de valeur [...] que possède la perception acoustique, avec son architecture complexe de renvois symboliques, pour les habitants de ce village» (p 75).

Le livre s'articule en deux parties et sept chapitres. Les deux parties, intitulées 'La géographie acoustique' et 'Le temps des sons', se réfèrent aux coordonnées spatiales du son et à la scansion temporelle des sons dans le cycle de l'année que Ricci prend comme base de sa recherche. Les chapitres de la première partie sont consacrés respectivement aux rituels de la Semaine sainte (*U signure muòrtu*), à l'activité du choix, de l'achat et de la vente des sonnailles pour les bêtes (Foires et marchés), ainsi qu'aux activités pastorales (les voies sonores de la transhumance). Dans la seconde partie, le cycle de l'année sonore commence avec le jour et la nuit de la Toussaint (Les morts), pour continuer avec la période de Noël et l'utilisation de la cornemuse («Dormi, dormi Gesù bellu»), puis avec les répertoires cérémoniels féminins dont les neuvaines et les rosaires scandent les fêtes de l'année (Chanter et écouter). Le septième chapitre est entièrement consacré aux images des différents moments de la recherche (les images des sons) avec 130 belles photographies. La sensibilité de l'auteur pour la documentation photographique en ethnomusicologie, fruit d'une longue attention à la documentation visuelle du folklore musical italien, se révèle à nouveau, comme ce fut déjà le cas, par exemple, dans son travail sur les photos de Franco Pinna en rapport avec les recherches de De Martino en Lucanie (Ricci 1994).

L'auteur, en harmonie avec la communauté qu'il a étudiée pendant plusieurs années, porte une attention toute particulière aux aspects sonores de la vie cérémonielle, mais aussi de la vie quotidienne. Ainsi, de même que les habitants de Mesoraca «écoutent le monde», Ricci interprète leur vie à travers ce qu'il écoute; par exemple, la «composante acoustique» des rites est mise en relief et ceux-ci sont appelés «rites sonores». La procession du Vendredi saint est vue comme un «véritable 'épandage de sons', une action rituelle qui consiste en une série de 'gestes sonores'» (p. 73). L'auteur décrit non seulement les événements proprement musicaux, mais aussi et surtout les différents «paysages sonores» qui alternent au cours du cycle de l'année agricole et pastorale. (Notons que se développe depuis quelque temps en Italie un intérêt pour ce type de recherches, illustré, entre autres, par les travaux de Sergio Bonanzinga sur les «événements sonores» en Sicile (1992)). Un autre aspect particulièrement intéressant est celui qui touche au répertoire purement féminin des lamentations funèbres, toujours en usage à Mesoraca (pp. 172-175).

La recherche sur la finesse d'oreille des bergers et sur la qualité sonore des sonnailles pour le bétail est également originale et très intéressante. Les longues procédures d'achat, l'attention portée au timbre des cloches, le processus continuel d'accordage, l'acuité auditive des bergers lorsqu'il s'agit d'identifier leurs propres cloches, les relations sociales qui s'instaurent à travers les sons, dévoilent une composante acoustique du monde pastoral, à ma connaissance jamais décrite et analysée avec autant de soin, de profondeur et de participation. Un épisode est particulièrement révélateur de cette finesse et de cette tension de l'écoute des bergers: Ricci raconte admirablement comment le berger Alessandro Perri «fait appel

à toutes les règles de sa grammaire de l'écoute à distance pour pouvoir décoder les imperceptibles présences sonores d'un lointain horizon acoustique.» (p. 157) afin de retrouver quelques chèvres qui s'étaient perdues dans les pâturages.

S'il ne fait pas de doute que ce travail met en évidence l'importance fondamentale de l'écoute et de la communication sonore dans la vie communautaire de Mesoraca, il me semble que la recherche de Ricci s'arrête à «ce qui» s'entend. Et je ne me réfère pas tant ici à une psychologie (ou une anthropologie) de la perception qu'à la qualité spécifique des sons produits. Par exemple, quelles sont les formalisations sonores spécifiques qui caractérisent l'accordage d'un ensemble déterminé de sonnailles *'ncampanata* (les sonnailles de tout un troupeau) par rapport à un autre ? Ou selon quels paramètres sonores les joueurs de cornemuse se distinguent-ils entre eux ? Ou encore quels sont, s'ils existent, les éléments sonores qui pourraient caractériser l'»identité communautaire» de Mesoraca ? Distinctions et identifications sonores dont cette étude montre justement avec une grande force qu'elles jouent un rôle fondamental dans les relations sociales de la communauté villageoise et constituent un puissant facteur identitaire. Du reste, l'ethnomusicologie n'a commencé que récemment à s'attaquer de façon systématique à la question du son. Ces réflexions ne se veulent pas une critique, elles sont, au contraire, un exemple des nombreuses stimulations que suscite la lecture de cette intéressante recherche.

Signalons, enfin, qu'on peut écouter les divers aspects sonores illustrant ce travail dans le CD édité par Antonello Ricci, intitulé *Mesoraca. Vie musicale d'un village en Calabre.* AIMP XLII, VDE-Gallo 872, Genève 1996.

Giovanni Giuriati

Références

BONANZINGA Sergio
1992 Forme sonore e spazio simbolico. Tradizionali musicali in Sicilia. Archivio delle tradizioni popolari siciliane – Folkstudio 31-32, Palermo.

RICCI Antonello
1994 Fotografie inedite di Franco Pinna per la raccolta 32 degli Archivi di etnomusicologia *EM – Annuario degli Archivi di Etnomusicologia dell'Academia Nazionale di Santa Cecilia* II, pp. 27-32

Pierre IMBERT (coord.): *Vielle à roue, territoires illimités*. Saint-Juin-de-Milly: FAMDT Editions, 1996. 191p., illustrations.

Cinquième livraison d'une collection consacrée principalement aux thèmes traversant les divers mouvements associatifs de collecte, de conservation et de diffusion des musiques traditionnelles en France, ce volume offre treize articles abondamment illustrés, suivis d'une discographie réalisée par Alain Swietlik et d'une bibliographie indicative, presque uniquement francophone. Il faut admettre que l'instrument connaît une destinée peu banale et trouve en la France un terrain de prédilection pour s'épanouir sous des aspects fortement contrastés. Tout d'abord, en marge des tendances esthétiques, la vielle – dont la facture n'a cessé d'évoluer, et évolue encore aujourd'hui – semble s'être maintenue sans discontinuité en Europe depuis le XIV^{e} siècle parmi les mendiants et vagabonds. Que ce soit dans les grandes villes, aux portes des lieux de pèlerinage, dans des tavernes misérables, chez les chansonniers et petits métiers itinérants (ramoneurs savoyards par exemple), ou à l'occasion de fêtes importantes, les témoignages écrits et iconographiques réunis par Claude Flagel montrent la permanence de la vielle – objet à très forte connotation symbolique – aux mains de marginaux, en très petit nombre, certes, mais au pittoresque si vif qu'il retient fréquemment le regard des observateurs.

C'est d'ailleurs entre les mains de chanteurs ambulants aveugles que la vielle apparaît sans ambiguïté en Ukraine et Biélorussie au XIX^{e} siècle. Luce Moïses nous présente une *lira* ukrainienne de facture et de technique de jeu très rudimentaires: une chanterelle sur un clavier diatonique et deux bourdons en quinte. Cette relation entre la vielle et le chant fait d'ailleurs l'objet d'un article du vielleux-chanteur Jean-François Dutertre, qui, dans une démonstration convaincante, écrit «La vielle se présente bien comme un support prodigieux de la voix humaine». En Hongrie, la *nyenyere* – onomatopée rappelant étrangement la *niennenne*, autre vielle à roue, de Bretagne – n'a, elle aussi, que trois cordes, mais l'une d'elle, dite «craquante», autorise déjà un jeu rythmique commandé par le coup de poignet. Elle semble ne pénétrer les milieux populaires (deux aires de pratique distantes d'une centaine de kilomètres) qu'au XIX^{e} siècle, mais n'est pas réservée aux chanteurs aveugles. Son répertoire comprend également des airs de danse, et elle peut occasionnellement s'associer à la *duda* (cornemuse) et, plus fréquemment, à la clarinette, qui alors mène le duo, phénomène fréquent en Europe depuis le milieu du XIX^{e} siècle.

A cet instrument rustique, populaire et masculin, Florence Gétreau oppose une vielle raffinée, aristocratique et féminine. Que s'est-il passé ? Un phénomène unique dans l'esthétique baroque, essentiellement français, et que l'auteur nous dépeint à travers la présentation d'une vingtaine de tableaux et gravures mettant en scène de «belles vielleuses au siècle de Louis XV». Ce renversement brutal des valeurs dans la perception de la vielle à roue en France est analysé par Jean-Christophe Maillard. Considérée comme l'instrument privilégié des aveugles mendiants jusqu'à la fin du XVII^{e}, ainsi que l'illustrent les célèbres gravures d'un Jacques Callot ou d'un Georges de la Tour plusieurs fois citées dans l'ouvrage, la

vielle va passer en quelques années aux mains des ménétriers urbains avant que de recevoir les honneurs de compositeurs (Bouin, Dupuits, Michon, Prudent, Bodin de Boismortier, Naudot, Corette, C. Buterne, F. Chauvon et un certain J. Aubert). Servie par des virtuoses qui eurent leurs heures de gloire à Paris et à la cour (Danguy, C. Bâton, Ravet, Dufour), la vielle connaît de profondes améliorations techniques et esthétiques grâce aux efforts d'habiles luthiers comme Henri Bâton, puis Louvet, Lambert, Varquain, Feury, Roulleau. Facture, répertoires, méthodes et concerts connaissent leur apogée durant une période, au demeurant plutôt courte: le deuxième tiers du XVIII[e] siècle. Tout comme le clavecin, la vielle disparaît définitivement des salons peu avant la Révolution de 1789.

Mais, partout où la vielle paraît avoir sonné quelque temps dans le «passé», elle connaît aujourd'hui une spectaculaire renaissance. Cela se constate dans les milieux «baroqueux». Cela est encore plus sensible dans l'Europe des régions. A peine a-t-elle disparu des milieux paysans que de nouveaux interprètes s'en emparent durant la seconde moitié du XX[e] siècle. Leur démarche de musiciens, et non plus de ménétriers locaux, suit très souvent un parcours identique: inventaire organologique, recherche de répertoires, ré-invention de techniques de jeu, définition, volontaire ou pas, de «styles de jeu régionaux» à forte connotation identitaire, enfin, émancipation de la tradition pour une réappropriation totale de l'objet dans un contexte de création contemporaine. Ainsi en est-il de Mykhaïlo Khai et d'Olès Sanin, dit «Smik», en Ukraine, de Ferenc Sebö, Ferenc Novak, Mihaly Barsony en Hongrie et de bien d'autres dans toute l'Europe. L'article de J.F. Heintzen s'emploie à déconstruire l'idée d'un style de jeu dit «bourbonnais», basé sur un accord en *ré* et sur une curieuse prédilection pour le mode mineur. Il apparaît, là encore, que l'implantation de la vielle comme instrument populaire ne remonte pas bien au delà du début du XIX[e] siècle dans le Centre de la France. Ce qui est considéré comme une tradition séculaire parmi les vielleux d'aujourd'hui ne serait que le résultat d'une évolution toute récente. Fruit d'apports successifs de musiciens talentueux et inventifs, le «style bourbonnais» reste étroitement lié aux personnalités de Gaston Guillemain, Jules Aubouet et surtout Gilbert Malochet (1859-1945) dont la brillante technique lui valut une certaine gloire locale au cours de la III[e] République, si friande en concours de «musiques champêtres». La diffusion du «style bourbonnais» au cours de ce dernier quart du XX[e] siècle chez les revivalistes européens tiendrait aux dizaines d'élèves formés par Gaston Rivière et au goût marqué du public des bals folk pour les bourrées à deux temps, remarquablement interprétées par des vielleux professionnels comme Bernard Blanc, Patrick Bouffard et Frédéric Paris.

L'étude de Jean-François Chassaing tend à montrer comment une approche à la fois diachronique et synchronique des rapports qui lient le musicien au luthier peut aboutir à des conclusions intéressantes sur l'origine d'une vocation de lutherie à Jenzat (Allier). Cette approche subtile de la problématique apporte le maillon manquant à l'histoire même de la vielle dans les milieux paysans français au XIX[e] siècle. Il semblerait que la clé de voûte qui supporte l'édifice des traditions régionales récentes (Landes, Périgord, Marche, Bresse, Bretagne, Vendée,

Berry, Bourbonnais, Combrailles, Basse-Auvergne, Morvan, etc.) se trouve dans la transition entre une pratique de salon (deux derniers tiers du XVIII[e] siècle) et une pratique importante de ménétriers-paysans aux fonctions sociales tout autres (XIX[e] et début XX[e] siècles). Peut-être sans le savoir, la petite ville de Jenzat, et les ateliers Pajot et Pimpard en particulier, concoururent-ils au développement du jeu de la vielle dans les provinces françaises. « Sans en être le chef, le luthier est au centre d'un réseau », bien qu'il reste très dépendant des praticiens. Le jeu de l'offre et de la demande semble alimenté par des enjeux économiques et artistiques a priori antagonistes. Ainsi, le glissement de la vielle de salon vers la vielle de bal contraignit les luthiers à adapter leurs modèles tout au long du XX[e] siècle avant de se recycler dans la vente d'instruments de musique plus en vogue (violons, clarinettes, pistons, accordéons, etc.). Ce sont ces instruments sonores et robustes que les collecteurs-musiciens rencontrent dans leurs quêtes d'authenticité durant les années 1970-1980. S'appuyant sur des éléments autobiographiques, Pierre Imbert en retrace le parcours et s'applique à définir quelques critères stylistiques qui, selon lui, participeraient d'une esthétique commune aux vielleux traditionnels en France. Mais « Comment conserver la vielle aujourd'hui ? », s'interroge Sylvie Douce de la Salle. Au delà des questions habituelles d'organologie, la conservatrice de la plus importante collection de vielles au monde (Musée de Montluçon) avance quelques idées sur le pourquoi et le pour qui, ouvrant généreusement ses vitrines tant aux luthiers qu'aux musiciens. Ces derniers occupent toute la dernière partie de l'ouvrage sous forme de portraits et d'entretiens. Vingt années de recherche et de création du luthier Jean-Luc Bleton, autant d'expérience chez les vielleux Pascal Lefeuvre, Valentin Clastrier et Dominique Regef pour des parcours musicaux qui les conduisent des musiques traditionnelles aux créations électroniques contemporaines, en passant par les musiques anciennes ou le jazz.

Objet constamment renouvelé au cours de son histoire longue et mouvementée, la vielle à roue n'a pas fini d'intriguer et de séduire. Ouverts sur des horizons nouveaux et prometteurs, les vielleux français paraissent aujourd'hui les mieux armés pour lui promettre un bel avenir. Serait-ce le garant d'une tradition, que de lui permettre de se renouveler, selon des cycles certes encore difficile à saisir, mais dont la rotation tendrait à accélérer, à l'aube du XXI[e] siècle.

Yves Defrance

Claude RIBOUILLAULT: ***La musique au Fusil.*** Rodez: Editions du Rouergue, 1996. 286p., illustrations.

Musicien, collectionneur d'instruments de facture populaire, descendant lui-même d'une famille d'artisans et d'animateurs de noces, Claude Ribouillault nous offre un beau livre. Le titre, clin d'œil à l'expression «la fleur au fusil», pourrait faire sourire s'il ne s'agissait d'évoquer la pratique musicale au cours de la terrible Première Guerre Mondiale. Ce n'est pas le moindre des paradoxes que de constater que l'une des activités principales des soldats, entre les combats, fut le chant, la danse et la musique instrumentale. La puissance évocatrice de la musique et ses effets contradictoires sur la troupe ne datent pas d'hier. Afin de réconforter ses matelots bretons qui, au XVIII[e] siècle, loin des côtes natales, se laissaient mourir de mélancolie, la Compagnie des Indes avait eu l'idée d'engager des sonneurs de biniou et bombarde à bord de ses voiliers au long cours. A l'inverse, Jean-Jacques Rousseau mentionne dans son dictionnaire de 1767, qu'il était interdit de jouer le ranz-des-vaches dans les armées européennes, car les mercenaires suisses risquaient de fondre en larmes, puis de déserter. Quelle musique était donc interprétée pendant la Grande Guerre ? Musiques et marches militaires, certes, mais surtout musiques populaires, musiques traditionnelles des *poilus*, *Feldgrauen*, *teddies*, *tommies* et autres régiments coloniaux. Occasionnellement dans les tranchées, surtout en seconde ligne, à l'arrière, et ... dans les camps de prisonniers, véritables melting pots où se livraient de curieuses batailles sonores. On pense immédiatement aux oeuvres écrites par des compositeurs dans des situations semblables. Le ton n'est pas vraiment à la plaisanterie. En 1941, par exemple, Olivier Messiaen compose son «Quatuor pour la fin du Temps», dans le Stalag VIII A du camp de prisonniers de Görlitz. En 1914-1918, contenus musicaux et moyens mis en œuvre ne relèvent pas de la création artistique. Maurice Ravel en uniforme sous les drapeaux n'eut pas le cœur, on le comprend, à se consacrer à son art, et les premières oeuvres qu'il composa après l'armistice ne sont pas exemptes d'une certaine dureté.

L'objectif de Claude Ribouillaut est de brosser un rapide portrait des musiques populaires, essentiellement du domaine français, à partir de sa collection d'images. Les instruments qu'il décrit sont apportés avec les soldats ou expédiés par les familles, certains sont achetés, beaucoup sont confectionnés sur place avec les moyens du bord. La basse des Flandres, ou *Bùmbass*, remporte un gros succès dans les troupes allemandes. Les violons, mandolines ou balalaïkas bricolés foisonnent un peu partout. Quelques rares cornemuses apparaissent, dans les régiments de highlanders bien sûr, mais aussi, Dieu sait comment, aux mains des Auvergnats, Bretons, Serbes, Hindous...

A travers la lecture de près de 250 photographies Claude Ribouillault nous convie donc à un voyage dans le temps «Regardons ces photos, interrogeons ces visages, pénétrons ces regards, écoutons ces musiques qui ne sont plus, ces musiciens, morts depuis pour la plupart, dont nous surprenons là tel instant de joie, de détresse, de passion.» (p. 278). Comme leur nom l'indiquent, les illustrations viennent généralement *illustrer* un propos. Ici, la démarche est inversée. C'est à

partir d'une riche collection de photographies et cartes postales – remarquablement reproduites – que l'auteur construit son texte. Nous n'avons ni problématique, ni démonstration. Hors du champ de la recherche scientifique, Claude Ribouillault s'autorise une prose sensible, voire poétique. Ses intentions ne présentent aucune ambiguïté. Porteur d'un héritage familial inédit, comme beaucoup d'hommes de sa génération, l'auteur se met en scène d'entrée de jeu et livre en substance le discours sur la guerre tenu par son propre grand oncle, Henri Gautier. Les cahiers de chansons familiaux, collectés ou recopiés apportent une source complémentaire à sa documentation. On retrouve une quarantaine de textes de chansons dont une demi-douzaine en occitan, breton, italien, allemand... Mais pourquoi n'avoir pas donné les mélodies ?

Univers exclusivement masculin, l'enfer de la Grande Guerre, créa une situation de promiscuité sociale unique jusqu'alors. «C'est une des première fois, comme pour le langage, que s'affirme la supériorité de l'urbain sur le rural, de l'ouvrier sur le paysan» (p.76). Ces Français aux langues et patois très nombreux, ruraux pour la plupart, découvrent tout à la fois l'horreur, l'oisiveté, l'argot (intéressantes remarques pages 112 et suiv.). Dans ces conditions exceptionnelles, et ceci dans les deux camps en conflit, la musique exprime un cri, une mise entre parenthèse de l'idée de mort. Elle offre un refuge à la poésie, créant un espace de rêves, propre à un oubli furtif ou à une dérision illusoire face à l'absurde du quotidien. On chante, on improvise un orchestre avec tout un chacun, on danse entre hommes (bonnes pages sur les travestissements: p. 82 et suiv.). L'auteur s'étonne que «les instrumentistes semblent réellement innombrables» (p. 70). C'est oublier que les ménétriers de village appartiennent précisément à cette tranche d'âge.

Ici et là, on voit poindre les limites de la démarche de Claude Ribouillault. Il n'y a pas de véritable méthodologie, mais une passion, voire une fascination, pour le pouvoir que peut exercer la musique instrumentale sur les comportements. La photographie, bien muette en l'occurrence, accompagnée de temps en temps d'une citation puisée dans des descriptions littéraires d'observateurs, ne peut, à elle seule, rendre la réalité du fait musical. En sélectionnant volontairement les représentations de musiciens de toute nationalité durant la période du conflit, l'auteur rend un hommage poignant à un monde majoritairement préindustriel, traumatisé par cette guerre mécanisée. Il n'en donne pas moins une image idéale, vraisemblablement déformée. Mises en scène, cadrages, poses et montages éventuels participent d'une propagande connue dans toutes les armées. La manipulation de l'information destinée à tromper l'ennemi, rassurer les familles ou entretenir l'élan patriotique se pratique couramment. (Qui a oublié ce camp de concentration ouvert à Theresienstadt par les Nazi, pour faire bonne figure durant la Deuxième Guerre Mondiale, et où Karel Ancerl dirigea un orchestre composé de ses compagnons de détention ?). Les visages fermés, qu'une observation attentive de ces documents ne peut manquer de révéler, trahissent un malaise. L'excès de violence, qui laissa exsangue la jeunesse masculine d'alors, entraîna peut-être cet excès de joie de vivre qui saisit nos instrumentistes d'un jour. Faut-il voir un phénomène de surcompensation dans ces comportements

exceptionnels, presque déviants, qui provoquèrent la réaction des années dites « folles », et dont il n'est curieusement que très peu question ? Après toute catastrophe, l'appétit de vie, de fête, se creuse encore plus profondément dans la jeunesse. On le constate en France après chaque événement sanglant (Révolutions de 1789, 1830, 1848, 1870, Guerres Mondiales). Dans son admiration vouée aux ménétriers de village, personnages pittoresques, à l'ascendant réel sur leur entourage, Claude Ribouillault en oublie qu'avant 1914, l'essentiel des pratiques musicales traditionnelles se réduisait au chant individuel et collectif. A preuve, les centaines de recueils de poésies populaires chantées, publiés depuis le Second Empire. La construction de l'image des héros musiciens, épris de liberté et d'indépendance – que l'on retrouve dans l'image du musicien tsigane par exemple – agit probablement comme stimulant dans la motivation même des photographes qui sélectionnèrent, avant le collectionneur, ces sujets de portraits.

Les judicieuses remarques sur la pénétration du jazz en France et en Europe, en particulier à travers la personnalité de jazzmen new-yorkais, ne compensent pas les faiblesses du tableau général des musiques populaires traditionnelles « avant la tempête » (pp. 20 et suiv.). L'immense brassage de mentalités, opéré par le premier conflit mondial en Europe, nivelle précisément des pratiques culturelles diversifiées à l'infini, en particulier dans la France rurale d'alors. Certains raccourcis audacieux risquent de semer la confusion « La plupart du temps, ce que les habitants d'une même région, d'une même catégorie sociale, considèrent comme absolument typique de leur culture, tire précisément son origine d'un fonds commun national, sinon européen. Il en est ainsi de la quasi-totalité des chansons traditionnelles et des danses identitaires, à l'origine danses de salon (gavottes, rigaudons, avant-deux, pas d'été, bourrées...) » (p. 48). Propos abusifs qui ne résistent pas à l'analyse des faits, comme nous l'ont enseigné vingt-cinq années d'enquêtes de terrain. Comment peut-on encore confondre les gavottes de cour de l'Ancien Régime avec les gavottes bretonnes d'aujourd'hui, les bourrées de la suite instrumentale baroque avec les danses paysannes du centre de la France ? Un tel amalgame dessert le propos. On ne peut mettre sur le même plan les rondes anciennes et les danses par couple fermé diffusées très lentement dans la France rurale à partir de 1840. S'il est indéniable qu'un fonds important du répertoire vocal d'expression française se retrouve, dans sa thématique littéraire, d'une province à l'autre, ceci n'entrave en rien l'extrême diversité qu'en apportent les variantes, notamment mélodiques. Pour qui s'intéresse aux chansons traditionnelles, il est manifeste que l'essentiel tient en la variation, enrichie de subtiles retouches locales, si ce n'est individuelles. Une autre assertion demande à être nuancée « chaque danseur est associé à une cavalière, habituellement celle qui se trouve à sa gauche ». L'œuvre de Jean-Michel Guilcher a montré combien le fonds chorégraphique traditionnel français devait aux anciens branles des XV^{e}-XVI^{e} siècles, qui, précisément, imposent au cavalier d'offrir sa main droite à sa cavalière, toujours placée à sa droite. Une certaine contradiction pointe aussi quand, après avoir montré à quel point les traditions populaires relevaient des terroirs, avant l'éclosion du « musette », Claude Ribouillault écrit p. 202 « l'opérette jouit d'un engouement exceptionnel pendant la Belle Epoque ». C'est probable,

quoique le public issu de la petite bourgeoisie provinciale resta fidèle à l'opérette jusque dans les années 1960-1970. Mais quelle connaissance en ont ces ruraux, pour partie non francophones, habillés en soldats à pantalons rouges en 1914? A ce propos, l'auteur prétend (p. 240) que l'expression *Franzosen mit roten Hose*, que l'on doit d'ailleurs lire *Hosen*, et qui signifie «Français en pantalons rouges», serait encore utilisée par les Allemands sans trop bien la comprendre. D'après toutes mes sources, l'expression semble complètement ignorée de la langue, tant écrite que parlée, si jamais elle eut droit de cité. Mises à part quelques erreurs mineures (*Friedrischaufen* au lieu de *Friedrichshafen*, p. 88), une définition assez confuse de la modalité (note 51) et quelques redites sur les provinciaux à Paris (pp. 260-268) ou la création de la Loterie Nationale au profit des «gueules cassées» (pp. 190-228) cette publication éveillera la curiosité du lecteur. J'ai regretté l'absence d'index et de bibliographie, même si les renvois de notes donnent les références des sources écrites. A défaut d'un disque compact, dont la qualité musicale aurait sans doute déparé aux côtés de la somptueuse iconographie, une discographie aurait été la bienvenue. Rendons grâce toutefois à Claude Ribouillault de n'avoir pas prétendu faire œuvre d'analyste dans ce beau travail documentaire, fruit d'une longue et patiente recherche.

Yves Defrance

DISQUES

Les voix du monde. Une anthologie des expressions vocales. Un livre-disque (3 CD), 108 exemples musicaux (durée totale: 3h 30' 17''); livre de 190 pages bilingue français-anglais. Publié par l'UMR 9957 du CNRS («Laboratoire d'ethnomusicologie») avec le concours de la Société française d'ethnomusicologie (SFE). Coordination: Hugo Zemp, avec la collaboration de 25 ethnomusicologues. Le Chant du monde, Collection CNRS-Musée de l'Homme, CMX 3741010.12, 1996.

C'est à plus d'un titre que ce coffret fera date dans l'ethnomusicologie. Grâce à ces trois CD, l'auditeur bénéficiera d'un grand voyage musical, et les enregistrements proposés, de très bonne qualité, peuvent être l'écho de ces découvertes qui enrichissent nos connaissances et nourrissent l'esprit d'ouverture. Par surcroît, les auteurs nous font bénéficier de leurs compétences acoustiques et proposent pour la première fois une typologie à partir du fonctionnement de l'appareil phonatoire et de l'image du son produit (spectrogrammes): il est en effet remarquable que l'auditeur puisse avoir à sa portée, pour un exemple sonore donné, des informations sur sa production (physiologie), sur sa perception (audition) et sur sa visualisation (analyse acoustique).

Les productions enregistrées couvrent une large aire géographique (provenant de 56 pays des cinq continents) et contiennent des archives inédites (bandes magnétiques, film ou collections privées: environ 37 % de l'ensemble) ainsi que des exemples sonores provenant d'autres disques (environ 63 %). Ces enregistrements sont regroupés sous les thèmes suivants:

- CD I: Techniques
  - Appels, cris et clameurs (10 exemples)
  - Voix et souffle (8 exemples dont 3 à la plage 12)
  - Parlé, déclamé, chanté (10 exemples dont 2 à la plage 20)
  - Ambitus et registre (10 exemples)
- CD II: Techniques (suite)
  - Couleurs et timbres (8 exemples)
  - Voix travesties (5 exemples)
  - Ornementation (6 exemples)
  - Voix et instruments de musique (Chant dans l'instrument: 6 exemples dont deux

- plage 21; imitation de l'instrument: 8 exemples)
- Jeu sur les harmoniques (7 exemples dont deux à la plage 36)

– CD III: Polyphonies
- Hétérophonie (2 exemples)
- Écho et tuilage (4 exemples)
- Bourdon et ostinato (5 exemples)
- Organisation parallèle, oblique ou contraire (5 exemples)
- Accords (4 exemples)
- Contrepoint et techniques combinées (10 exemples)

Les « appels, cris et clameurs » qui débutent cette magistrale publication mettent en relief comment et pourquoi ces émissions sont réalisées selon la culture et l'intention psychologique de celui qui les émet, bien au delà d'un simple chant: parmi les productions les plus spectaculaires et émouvantes, citons les chants funèbres du Paraguay (CD I/5: inspirations sonores et voix forcée) ou d'Albanie (CD I/7: mise en écho d'une clameur collective) dont les formes spectrales, aisément comparables puisque se faisant face dans la mise en page, présentent de frappantes analogies (lignes descendantes signifiant l'aspect des lamentations).

Les exemples figurant sous la rubrique « voix et souffle » ne manquent également pas de nous étonner, que ce soit la voix contenant ce souffle (CD I/ 11) ou les inspirations et expirations audibles, le chant haleté qui caractérise la plupart des autres exemples sonores de cette catégorie. Notons que le timbre guttural caractéristique des Inuit du Canada (CD I, plage 12) n'est pas sans rappeler à une oreille occidentale certaines voix rencontrées en pathologie (voir plus loin), sans que ce timbre altère ici l'aspect sain de leur voix spontanée (rires).

L'écoute des productions « parlées, déclamées, chantées » ne peut se passer de leur rapport au texte émis, dont la transcription nous paraît parfois sommaire (CD I/20). Ce qui frappe l'auditeur, même dans cette rubrique, est la variété des timbres (voix ouvertes: CD I/17; voix éraillée: I/25).

Les extrêmes de l'ambitus vocal que sont les voix très graves (CD I/26, 28) ou aiguës (I/30) attirent l'attention de l'auditeur dans la rubrique « ambitus et registre ». Celle-ci contient également des exemples d'utilisation du passage entre les deux mécanismes vibratoires laryngés principaux (mécanisme 1, dit « de poitrine »/mécanisme 2, dit « de tête »). Alors que le chant classique occidental cherche à le masquer perceptivement (continuité), il peut être travaillé comme technique vocale spécifique dans le yodel (rupture, CD I/32-35) ou se situer comme simple usage ornemental (CD I/31; ornementation, cf. Castellengo 1991). On retrouve le yodel dans d'autres catégories (Contrepoint des Pygmées Aka, CD III/26); peut-être aurait-on pu trouver d'autres exemples d'utilisation de cette technique vocale, notamment dans le jazz.

Nous remarquons à plusieurs reprises l'étrange similitude de timbres entre certaines voix considérées médicalement comme « pathologiques » et plusieurs des productions offertes (CD I/28; II/10 notamment); de telles voix pourraient paraître inesthétiques pour des oreilles non habituées à les entendre, mais non pas pour celles d'un auditeur plus familiarisé avec ces timbres donnés. Ainsi, en

pathologie, on peut peut-être entrevoir à travers ces aspects pour nous étranges la remise en question du concept de voix « normale » ou « bien placée », ne serait-ce qu'à travers les exemples sonores entendus.

Les deux premiers exemples de la rubrique « couleurs et timbres », ainsi que leur analyse acoustique (spectrogrammes), dont la mise en page en vis-à-vis rend aisée la comparaison, nous paraissent aussi très remarquables. Parmi les chants de louanges de Guinée (CD II/1), les monodies où la voix est projetée dans un registre aigu, étroit et tendu, méritent l'attention de l'auditeur et correspondent à une répartition de la majeure partie de l'énergie sonore dans les fréquences aiguës (spectrogramme n° 6, page 92). Physiologiquement, ce caractère tendu peut être interprété comme résultant d'une compression des cordes vocales durant la phonation (Hammarberg 1997). A l'inverse, l'exemple suivant (Chant d'initiation, république Centrafricaine: CD II/2) nous révèle un duo de jeunes filles aux voix légèrement soufflées et de faible portée, ce qui est lié à une pauvreté de l'énergie dans les hautes fréquences (spectrogramme n° 7, page 93). Remarquons que le timbre des voix de ce dernier exemple nous fait percevoir celles-ci comme confidentielles et intimes, ce qui correspond aux similarités entre les langues dans l'utilisation des configurations laryngées (fermeture incomplète des plis vocaux en cas de voix soufflée) aux niveaux phonologiques (les contrastes entre des sons soufflés et voisés sont phonologiquement pertinents en hindi), mais aussi aux niveaux extralinguistiques: une qualité soufflée de la voix peut être pathologique en Occident, mais peut aussi être une caractéristique d'un groupe de locuteurs ou de leur état physique (intimité reliée au souffle, cf. Vaissière 1997).

Dans cette même rubrique de « couleurs et timbres » suivent d'autres productions, dont plusieurs contiennent de petites variations telles que le « vibrato serré » (commentaire du livret) et la trémulation laryngée, ainsi que des coups de glotte (par exemple CD II/5: chant de gloire des Iakoutes de Russie). Cette rubrique se devait de contenir un exemple du chant flamenco (CD II/7): la voix flamenca pure n'est pas une « belle » voix mais «*una voz que hiere*» (« une voix qui blesse »), et son chant «*un cante que duele*» (« un chant qui fait mal »): les auteurs précisent que c'est parce qu'elle contient des impuretés intentionnelles

Des sons étranges éveillent en nous des émotions curieuses, comme un certain nombre d'exemples appartenant à la section « voix travesties »: ces enregistrements renvoient ici, selon les auteurs, « à une modification particulière de la voix à des fins symboliques, de sorte qu'au sein même d'une culture, cette voix apparaît comme singulière et démarquée de son usage courant » (p. 16 du livret). Le « travestissement » peut concerner le registre (CD II/9) ou le timbre (CD II/10); il peut même faire introduire des objets externes (mirliton, CD II/11-12 notamment).

Les voix sont « ornées » (CD II/14-19) par un vibrato plus ou moins serré, parfois par une trémulation laryngée (Inde, plage 15) ou probablement par la transition entre deux modes vibratoires (CD II/16; cf. Castellengo 1991 de sorte que ce dernier exemple aurait également pu figurer dans la rubrique « ambitus et registre »).

L'auditeur peut ensuite entendre un certain nombre d'enregistrements mettant la voix en rapport avec un instrument (« voix et instruments de musique »);

dans la première séquence de cette partie, «chant dans l'instrument», les chanteurs mêlent leur voix au son de tuyaux (CD II/20), de trompes (II/21), ou d'une flûte de Pan (II/22). Le dernier exemple de cette catégorie (Voix et jeu de flûte du Laos, CD II/24) est tout à fait particulier puisque les sons vocaux et de flûte ne sont pas joués simultanément d'une part, et que la chanteuse imite l'instrument d'autre part; la visualisation des sons entendus au moyen d'un spectrogramme aurait été intéressante pour confirmer la confusion auditive entre les productions vocale et instrumentale. Cet exemple ne figure pourtant pas dans la rubrique suivante («imitation de l'instrument»), qui compte aussi quelques émissions spectaculaires aux oreilles de l'auditeur néophyte occidental (notamment CD II/25, 26 – berceuse chantée par une femme du Mali tenant son bébé dans les bras – où l'emploi de consonnes nasales et liquides, [m] et [l] principalement, confortent l'idée de calme et de celle de la douceur du bercement).

Les productions vocales utilisant les «jeux sur les harmoniques» utilisent soit un excitateur externe (insecte, comme la très spectaculaire mélodie de Papouasie Nouvelle-Guinée, CD II/33; guimbarde, II/34, ou arc musical, II/35) soit un vibrateur interne (chant diphonique, II/36-38).

L'auditeur occidental sera peut-être frappé, en découvrant les extraits polyphoniques du troisième CD, par la grande liberté des différentes parties vocales (variantes individuelles dans les chants du Sénégal, III/4), par les continuums sonores (chant de prière de Taiwan, III/6, remarquablement appuyé de l'explication visuelle de la figure 17, page 104 du livret), parmi les procédés d' «hétérophonie, d'écho et de tuilage, de bourdon et d'ostinato, d'organisation parallèle, oblique ou contraire de deux voix, d'accords, de contrepoint et techniques combinées». Remarquons cependant que la classification de ce troisième disque est plutôt d'ordre musicologique, alors que celle des deux CD précédents prend davantage appui sur des éléments de technique vocale (acoustique et physiologie).

On peut cependant se demander si d'autres types de regroupement des exemples entendus auraient pu être effectués, ce sur quoi s'interrogent les auteurs eux-mêmes (p.11-12 du livret): d'un strict point de vue acoustico-physiologique, n'aurait-on pas pu classer ces voix en terme de jeux sur la dynamique (notamment CD II/1), d'extrêmes de la tessiture («ambitus et registre») et de contrastes, particularités et diversité de timbres? (notamment: soufflé: CD I/ 28, CD II/2; éraillé: CD I/5; CD I/7; rauque: CD I/12-14; CD II/10; tendu: CD II/1; nasal: CD I/30; CD II/3...). Cette dernière rubrique est particulièrement riche, le timbre n'étant pas un composant mais un composé. Les notions d'attaque (dure pour les exemples suivants: CD I/25; CD II/7) et d'articulation (CD I/22) mériteraient d'être soulignées.

De plus, certains enregistrements appartiennent à plusieurs catégories à la fois, ce que mentionnent parfois les auteurs: c'est le cas du chant de labour des femmes de Côte d'Ivoire (CD III/14: en même temps organisation parallèle et ostinato), mais aussi de l'Appel au bétail de Suisse (CD II/3, classé dans les «appels, cris et clameurs» mais comportant deux courts passages yodlés, de sorte que cet exemple aurait pu tout autant figurer dans la séquence «ambitus et

registre»), et d'autres exemples encore. En fait, toute classification est un parti pris a priori nécessairement insatisfaisant à certains points de vue, et les auteurs ont malgré tout réalisé un habile compromis entre des critères musicaux d'une part, de techniques vocales d'autre part.

L'ensemble de ces 108 exemples sonores nous semble bien remarquable car appuyés de précieux et bons commentaires, même si les extraits choisis nous semblent parfois un peu courts (CD I/12; CD II/2, 11, 20).

En complément de la fascination que provoque la découverte de ces mélodies, l'auditeur néophyte ou spécialiste a le plus grand plaisir de trouver dans le copieux livret des informations inédites sur ces musiques. Clair, précis et solide, celui-ci situe chacun des répertoires dans son contexte; nous y trouvons un juste équilibre entre l'intérêt esthétique et l'apport documentaire faisant de ces données des informations tout à fait abordables pour le grand public.

L'auditeur appréciera particulièrement la présence d'un exposé sur la phonation et d'un glossaire des termes techniques, témoignant du souci de pédagogie et d'information des auteurs: en temps que rééducateur de la voix, nous soulignons ici l'intérêt de données sur la phonation pour les spécialistes et non spécialistes, complétées par une bibliographie adaptée; signalons cependant quelques imprécisions et contradictions comme la nécessité de faire référence aux schémas de l'appareil vocal (pages 106 -107), de repréciser l'existence, aussi bien pour les sujets féminins que «masculins» (page 73) de quatre mécanismes vibratoires laryngés au lieu des deux «formes vibratoires fondamentales» présentées à la page 73 (les auteurs évoquent pourtant les deux registres manquants – strohbass et sifflet – à la page 14).

Le glossaire sera d'une aide précieuse pour les non spécialistes, pour lesquels cette production est particulièrement riche et remarquable. Signalons de nouveau quelques nuances à apporter à la définition de la glotte (espace triangulaire délimité par les bords libres des cordes vocales ouvertes en respiration; dans la phonation normale, c'est-à-dire quand les plis vocaux sont en fermeture, cet espace n'existe plus) ou du registre de sifflet dont l'onde électro-glottographique présente un spectre riche en harmoniques, contrairement à une onde obéissant au système du biseau (Il existe probablement de petites vibrations cordales invisibles avec les moyens d'investigation actuels). Précisons enfin que le «sonagramme» (ou spectrogramme), en plus du temps en abscisse et de la fréquence en ordonnée, permet également de visualiser le taux d'énergie des composantes du son, proportionnel au degré de noirceur du tracé. Les définitions des «larynx, pharynx» et «registre» sont en revanche particulièrement claires et complètes, et l'ensemble est de nature à satisfaire la curiosité de tout un chacun en matière de physiologie de la voix et d'acoustique vocale.

Comme le mentionnent les auteurs page 79, les spectrogrammes (ainsi que les schémas qui les accompagnent) apportent une aide efficace aussi bien à la psychoacoustique qu'à l'analyse musicale, et il est méritoire de les avoir présentés ainsi pour la première fois dans une publication à large diffusion comme celle-ci. L'auditeur-lecteur aurait peut-être aimé également visualiser la position des

organes vocaux au moment de ces émissions variées (vidéo, photographie...), mais ces investigations seraient certainement très difficilement réalisables quand on mesure déjà les difficultés liées à un simple enregistrement sonore sur le terrain. Du reste, la qualité des enregistrements effectués sur le terrain est excellente; compte tenu des difficultés inhérentes à ce type de travail, la prise de son est exemplaire.

En conclusion, l'originalité de ce coffret tient au fait qu'il est très intéressant de mieux comprendre les relations existant entre l'intention et la culture du locuteur, les images acoustiques propres aux productions entendues, et la modification de la structure physiologique de l'appareil vocal dans ces situations extrêmes et variables. Ce rassemblement de productions vocales en provenance du monde entier n'est pas seulement celui de voix « originales », mais il s'agit d'une véritable palette d'exemples sonores savamment agencés qui rend leur comparaison possible, de façon très efficace sur le plan perceptif.

Les musiques extra-européennes nous ont montré qu'il existe autant de techniques vocales que de formes entendues: on constate alors que la voix a pu se développer de façon bien différente de par le monde, prouvant qu'en matière de technique et d'esthétique vocales, il n'existe pas une, mais une de nombreuses vérités: en fonction des critères esthétiques et culturels qui guident le « travail » du chanteur, ils peuvent donner lieu à des réalisations vocales extrêmement différentes. C'est ce qui ressort de l'écoute de ces trois remarquables CD que tout amateur, mélomane ou spécialiste (ethnomusicologue, acousticien, physiologiste, pédagogue et rééducateur de la voix...) se doit de posséder.

Claire Pillot

Références

CASTELLENGO Michèle
1991 « Continuité, rupture, ornementation, ou les bons usages de la transition entre deux modes d'émission vocale », *Cahiers de musiques traditionnelles* 4, « Voix »: 155-165.

HAMMARBERG Britta
1997 « Perceptual evaluation of dysphonic voices », *Actes des Journées Larynx 97*. Marseille: 11-18.

VAISSIÈRE Jacqueline
1997 « Phonological use of the larynx », *Actes des Journées Larynx 97*. Marseille: 115-125.

Une anthologie des musiques sibériennes

Sibérie 1: Nganasan. Chants chamaniques et narratifs de l'Arctique sibérien. BUDA Records, coll. Musique du Monde 92564-2 / ADE 670
Sibérie 2: Sakha. Yakoutie: Epopées et Improvisations. BUDA Records, coll. Musique du Monde 92565-2 / ADE 670
Sibérie 3: Čukč, Even, Jukaghir. Kolyma: Chants de nature et d'animaux. BUDA Records, coll. Musique du Monde 92566-2 / ADE 670
Sibérie 4: Korjak. Kamtchatka: tambours de danse de l'Extrême-Orient sibérien. BUDA Records, coll. Musique du Monde 92598-2 / ADE 670
Sibérie 5: Nanaj, Oroc, Udege, Ulc. Chants chamaniques et quotidiens du bassin de l'Amour. BUDA Records, coll. Musique du Monde 92671-2 / AD 761

Réaliser une anthologie de la musique des peuples autochtones de Sibérie en quinze CD, tel est l'objectif que s'est fixé Henri Lecomte, dont on connaît la passion pour les musiques dites traditionnelles. Appuyée par des personnalités scientifiques françaises et russes, cette entreprise, qui peut paraître démesurée, a commencé en 1992, et a été soutenue dès ses débuts par l'UNESCO; ultérieurement, la Direction de la Musique et de la Danse du ministère français de la Culture et de la Francophonie, comprenant l'originalité d'un tel projet, a accordé à l'auteur une allocation lui permettant de poursuivre sa recherche. Depuis lors, en dépit des difficultés administratives et des rigoureuses conditions climatiques qu'on peut imaginer, les missions de terrain se sont succédées, en hiver comme en été. H. Lecomte s'étend peu sur les conditions dans lesquelles il a pu réaliser ces enregistrements mais, à la lecture des notices, on comprend que les minorités autochtones de Sibérie (5 % de la population), réparties sur plus de 12 millions de km^2 et nomades pour la plupart, ont été sédentarisées de force par le pouvoir soviétique et ont fait l'objet de déportations et de «regroupements» dans des villages où elles étaient supposées recevoir plus aisément les bienfaits de la civilisation. Dans ces régions reculées du grand Nord, il y a eu certes création d'écoles, mais, corrélativement, abandon progressif des langues vernaculaires dont le nombre de locuteurs va diminuant de jour en jour. Ces conditions rendent d'autant plus précieux les nombreux enregistrements réalisés auprès d'informateurs le plus souvent âgés (certains d'entre eux sont nés à la fin du XIX^e s.) et ayant connu les conditions de vie anciennes: élevage des rennes, chasse, pêche.

A l'heure qu'il est (printemps 1997), grâce à l'audacieuse politique éditoriale de Buda Records, cinq premiers CD, consacrés à dix ethnies parmi les quelques trente réparties dans l'immensité sibérienne, sont disponibles. Si l'on s'en tient aux données d'un recensement de 1989, les unes, comme les Sakha (anciennement Yakoutes) comptent près de 400 000 individus, tandis que les autres sont beaucoup moins nombreuses: 17 200 Even, 15 200 Čukč, 12 000 Nanaj, 8 000 Korjak, 3 200 Ulč, 1 469 Udēgē, 1 100 Jukaghir, 900 Oroč.

Le matériel sonore collecté est abondant: 140 pièces recueillies aussi bien en Yakoutie/République Sakha (Sibérie 2) qu'au centre du grand Nord sibérien

(Sibérie 1), dans la vallée de l'Amour (Sibérie 5) ou de la Kolyma (Sibérie 3), dans la péninsule du Kamtchatka (Sibérie 4)[1]; il illustre principalement les genres de musique vocale pratiqués par les uns et les autres, et exécutés pour la plupart en solo; ajoutons que, sur chaque CD, les enregistrements sont classés par groupe ethnique et par informateur.

On sera sensible à la richesse des expressions féminines, majoritaires dans les cinq CD: berceuses (Sibérie 4: 12 et 24 et Sibérie 5: 1, 16, 19, 26), chants personnels (Sibérie 4), chants de cueillette (Sibérie 5: 4, 15, 29), chants chamaniques, accompagnés au tambour sur cadre à une peau (Sibérie 1: 12; Sibérie 4; Sibérie 5: 8, 27, 28, 31), éloges *tojuk* (Sibérie 2: 18-19), extraits d'épopée.

Tout à fait saisissante apparaît la variété des techniques vocales: si aucune des populations citées ne pratique le chant diphonique illustré par leurs voisins touvas ou mongols, elles n'en connaissent pas moins des raffinements et des jeux vocaux parmi lesquels on signalera diverses formes du parlé/chanté, les raclements de gorge (*khabarba yryata* des Sakha, Sibérie 2: ou *tumun khontol* des Jukhagir, Sibérie 3: 39) et les claquements de langue *(tanalaï yryata)* des Sakha (Sibérie 2), le «parlé précipité» *(cabyrgakh)* (Sibérie 2: 16), les imitations du chant des oiseaux ou du cri du renne (Sibérie 3: 11 et 12, 27, 28)...

Quant aux instruments de musique, à l'exception du tambour chamanique, leur usage demeure limité, qu'il s'agisse de la guimbarde en métal (*khomus* des Sakha, *kunkaj* des Udēgē) souvent utilisée avec une grande virtuosité, de différents types de vièles (Sibérie 2: 3 à 10; Sibérie 5: 21), des trompes en écorce des Udēgē (Sibérie 5: 18).

La présentation est soignée mais sommaire: les notices bilingues français-anglais (35 pp.) fournissent les informations indispensables relatives au lieu (une carte schématique accompagne chaque CD) et à la date des enregistrements, au nom des informateurs (avec leur date de naissance), au titre de la pièce en traduction, aux genres représentés, mais ne comportent aucune donnée d'ordre musical. Les photos couleur des principaux informateurs, placées en couverture ou groupées au centre de la plaquette, sont certes utiles; mais, en raison sans doute du caractère provoqué des enregistrements (aucun ne semble avoir été fait véritablement «en situation»), elles sont souvent empreintes d'une raideur conventionnelle; certaines d'entre elles prouvent néanmoins que le fameux tambour chamanique est toujours présent dans ces sociétés, aussi bien chez les Nganasan (Sibérie 1: photo de couverture) que chez les Čukč (Sibérie 3: photo de couverture), les Korjak du Kamtchatka (Sibérie 4: photo de couverture et photos 1 et 4), les Nanaj (Sibérie 5: couverture) ou les Ulč (Sibérie 5: photos 1 et 4).

L'étude musicologique de ces musiques austères reste donc à entreprendre, mais la simple écoute des documents collectés ouvre des perspectives comparatives fascinantes avec les musiques mieux connues des Ainous (désormais

[1] Pour situer régions et populations, on se reportera utilement aux cartes publiées dans *Les Sibériens* Editions *Autrement*, H.S. N°78, publié en oct.1994: pp. 16-19.

regroupés dans l'île japonaise de Hokkaido), des Inuits d'Alaska, du Canada et du Groenland, bref avec ces musiques «circumpolaires» selon le terme employé par Jean-Jacques Nattiez. Pour un tel travail, il faudra disposer des textes vernaculaires des chants qui ont été recueillis simultanément et dont on peut espérer qu'ils seront inclus dans l'ouvrage collectif annoncé auquel devraient collaborer de nombreux spécialistes russes, linguistes et musicologues.

Dans l'attente du prochain CD qui sera consacré aux Nikhs de l'île de Sakhaline, il faut savoir gré à Henri Lecomte d'avoir mis sur pied un tel projet et d'en assurer la continuation; grâce à lui et à son patient travail de collectage, la communauté scientifique et tous ceux qui s'intéressent aux musiques du Grand Nord disposent d'un matériel exceptionnel. Il faut aussi saluer l'effort consenti par Buda Records pour promouvoir une musique dont la sobriété n'est sans doute pas près de séduire les foules!

Mireille Helffer

Références

DIRMID, R.F. Collis (ed.)
1990 *Arctic Languages. An Awakening.* Paris: UNESCO

TAE-GON Kim, HOPPAL Mihaly (eds.)
1995 *Shamanism in Performing Arts.* Budapest: Akademiai Kiado.

CHARRIN Anne-Victoire (sous la direction de)
1994 *Les Sibériens. De Russie et d'Asie, une vie, deux mondes.* Paris: Editions Autrement Série Monde HS n° 78.

Chine. Ka-lé. La Cérémonie du Bonheur, Musique des marionnettes à fils de Quanzhou (Fujian). Enregistrements Forum Meyrin, Genève: Errol Maibach, 23.11.1995 (1-16); Luoji, Fujian: François Picard, 15.11.1994 (17-19). Texte d'accompagnement: François Picard. 1 CD AIMP XLVII, Archives internationales de musique populaire, Musée d'ethnographie, Genève, VDE-Gallo 911, 1996.

Des différents arts de marionnettes – à fils, à gaine ou à baguettes -celui des marionnettes à fils remonte en Chine au début de notre ère et reste attaché à ses lointaines origines en cela que son rôle de divertissement est toujours resté secondaire par rapport à ses fonctions rituelles et que toute représentation est investie d'une mission propitiatoire. Au delà de la distraction qu'il peut apporter et de ses attraits esthétiques, cet art reste une expression de la pensée chinoise la plus ancienne et la plus profonde, reflétant les valeurs morales, philosophiques et

regroupés dans l'île japonaise de Hokkaido), des Inuits d'Alaska, du Canada et du Groenland, bref avec ces musiques «circumpolaires» selon le terme employé par Jean-Jacques Nattiez. Pour un tel travail, il faudra disposer des textes vernaculaires des chants qui ont été recueillis simultanément et dont on peut espérer qu'ils seront inclus dans l'ouvrage collectif annoncé auquel devraient collaborer de nombreux spécialistes russes, linguistes et musicologues.

Dans l'attente du prochain CD qui sera consacré aux Nikhs de l'île de Sakhaline, il faut savoir gré à Henri Lecomte d'avoir mis sur pied un tel projet et d'en assurer la continuation; grâce à lui et à son patient travail de collectage, la communauté scientifique et tous ceux qui s'intéressent aux musiques du Grand Nord disposent d'un matériel exceptionnel. Il faut aussi saluer l'effort consenti par Buda Records pour promouvoir une musique dont la sobriété n'est sans doute pas près de séduire les foules!

Mireille Helffer

Références

DIRMID, R.F. Collis (ed.)
1990 *Arctic Languages. An Awakening.* Paris: UNESCO

TAE-GON Kim, HOPPAL Mihaly (eds.)
1995 *Shamanism in Performing Arts.* Budapest: Akademiai Kiado.

CHARRIN Anne-Victoire (sous la direction de)
1994 *Les Sibériens. De Russie et d'Asie, une vie, deux mondes.* Paris: Editions Autrement Série Monde HS n° 78.

Chine. Ka-lé. La Cérémonie du Bonheur, Musique des marionnettes à fils de Quanzhou (Fujian). Enregistrements Forum Meyrin, Genève: Errol Maibach, 23.11.1995 (1-16); Luoji, Fujian: François Picard, 15.11.1994 (17-19). Texte d'accompagnement: François Picard. 1 CD AIMP XLVII, Archives internationales de musique populaire, Musée d'ethnographie, Genève, VDE-Gallo 911, 1996.

Des différents arts de marionnettes – à fils, à gaine ou à baguettes -celui des marionnettes à fils remonte en Chine au début de notre ère et reste attaché à ses lointaines origines en cela que son rôle de divertissement est toujours resté secondaire par rapport à ses fonctions rituelles et que toute représentation est investie d'une mission propitiatoire. Au delà de la distraction qu'il peut apporter et de ses attraits esthétiques, cet art reste une expression de la pensée chinoise la plus ancienne et la plus profonde, reflétant les valeurs morales, philosophiques et

religieuses d'un peuple. En tant que spectacle, il s'adresse directement au Ciel et aux divinités auprès desquelles les marionnettes intercèdent pour porter secours et assistance aux humains.

L'intérêt principal de ce disque réside essentiellement dans la rareté des enregistrements, rareté qui tient au fait que la musique qui accompagne et sous-tend le jeu des marionnettes en est indissociable et qu'il est peu concevable de se contenter de l'une sans l'autre. Quelques questions se posent du fait de cette amputation et de la mise en avant de ce qui n'est que l'un des aspects du spectacle. Pour y répondre, il convient soit d'avoir en tête un certain nombre de données pour apprécier cette musique en la replaçant dans ce qui devrait être son contexte, soit de faire abstraction de ce dernier pour n'en envisager que l'aspect musical, les deux solutions entraînant néanmoins une frustration. De plus, des dix-neuf enregistrements proposés, seize ont été effectués en studio lors d'une tournée de la troupe en Europe, et trois réalisés *in situ* , ce qui réduit encore les chances d'authenticité, s'il en était question.

Le terme de *Kale* nous est présenté dans la notice comme étant la prononciation locale du mandarin *kuilei*, qui peut se transcrire *jiali,* avec une graphie qui signifie «cérémonie du bonheur», sens suggéré par la connonation de cette musique avec son emploi lors de fêtes nuptiales. Pour préciser cette définition qui justifie un peu hâtivement le titre donné à ce disque, on doit rappeler qu'il s'agit de la prononciation *fulao* ou *heluo / holo* pour le mot *kuilei* qui, lui, répond au sens de «marionnette». Si l'on se retrouve devant une traduction telle que «cérémonie du bonheur», c'est donc par une dérive du sens premier qui ne peut être pris comme référence. Prendre comme point de départ non pas la langue locale mais le chinois officiel, soit écrit, soit prononcé selon une graphie toujours approximative, puisque adaptée après coup à des termes qui n'ont pas leur équivalent en mandarin, entraine un décalage de sens pour ne pas dire un contresens.

C'est un problème commun à tous les transferts et interprétations qui prennent la langue chinoise comme source unificatrice, mais aussi parfois réductrice des différences et nuances locales; d'où la prudence à observer dans les transcriptions et leur sens. N'est-ce pas le système linguistique qui nous relie ou nous sépare d'un sujet d'étude et qui nous sert de moyen de cerner chaque ethnie en particulier ? Ainsi, lorsqu'on veut décrire le système musical d'une région précise de la Chine, il convient d'apporter une attention particulière au fossé qui peut séparer la langue écrite des langues parlées.

Dans la mesure où l'on peut considérer Taïwan comme un conservatoire de nombreuses traditions chinoises – en évolution constante évidemment – ce qui y subsiste de ces théâtres de marionnettes concerne les cérémonies d'exorcisme *zeswa* ou *tiaozhongkui* au cours desquelles est souvent mise en scène la divinité Zhongkui, spécialisée dans un rôle de champion protecteur de la gent humaine capable de dénouer les calamités, après avoir convoqué les divinités maléfiques concernées et les avoir convaincues de s'éloigner; ces scéances se font parfois sur les lieux d'une catastrophe – lors par exemple d'une cérémonie dite *ahsi/yasi* célébrée afin d'éviter que les âmes des morts ne se transforment en esprits malfaisants – ou bien sur ceux d'un incendie, donnant lieu à une cérémonie dite *song-*

huoxing/sanghuehing ou « renvoi de l'étoile de feu », la cause de l'incendie étant déterminée par la présence de « l'étoile de feu » *huoxing* , qu'il convient de renvoyer dans l'univers céleste avant qu'elle ne cause plus de dégâts auprès des humains ; une autre circonstance de représentation dite *chusua/chutswa* peut être effectuée aussi sur les lieux d'un accident de voiture, d'où il convient de chasser la constellation *sua/tswa* qui est la cause du sinistre. Il s'agit donc de rituels magiques visant à éloigner toute étoile ou entité responsable de désatres : pendant la période des cérémonies pour le salut des âmes (entre le premier et le vingt-neuvième jour du septième mois lunaire), on célèbre le *songgu/sangau* pour renvoyer en d'autres lieux les âmes *hun* esseulées et autres revenants sans attache, afin qu'ils retournent à la ténèbre. Une autre occasion de célébration est l'inauguration d'un nouveau temple *kaimiaomen/kuibiomeng,* dont la porte, une fois ouverte donne accès aussi bien aux divinités qu'à des mauvais esprits qui doivent être repoussés ; elle doit donc être sacralisée en tant que voie d'accès à la lumière spirituelle.

Le plus souvent, à Quanzhou, le *kuile/kale* a lieu lors des cérémonies de mariage, dans le but de protéger le bonheur du nouveau couple des esprits malfaisants, et non pour formuler simplement des vœux de bonheur à son encontre. La principale finalité de ce rite est bien sûr l'amélioration du bonheur humain, mais entre cette finalité et tout ce qui sous-tend l'efficacité d'un tel rituel, la différence est grande. Les représentations de *kale* doivent se dérouler à l'heure *zi*, c'est-à-dire entre onze heures du soir et une heure du matin, mettant en scène des histoires de combats victorieux où les divinités et les humains se liguent contre les mauvais esprits, faisant de ces manifestations un exutoire aux tourments humains ; pendant la journée, d'autres représentations sont données afin de délivrer l'esprit des fidèles de l'impact possible des mauvais esprits.

Le théâtre *kale* emploie quelque trente-huit poupées et treize différentes figurations d'animaux. On doit considérer que le corps de ces marionnettes est le corps de transformation des divinités ou des humains, tandis que les animaux se transforment en mauvais esprits et en divinités maléfiques. Des représentations telles que « Le combat entre divinités et démons » ou bien « La porte des humains et des animaux » mettent en scène la lutte victorieuse des divinités et des humains contre les mauvais esprits et les forces maléfiques. C'est là l'intrigue inévitable qui motive le théâtre *kale*, et aussi le déroulement de tout le rituel dont il participe.

Au cours du rituel *kale* ou de la représentation de marionnettes qui en fait partie, la musique d'accompagnement *audyeung/houchang* fait fonction de catalyseur théâtral et exprime aussi bien les comportements que les réflexions des personnages. Cette musique, outre son rôle complémentaire à l'action théâtrale, stimule aussi l'émotivité des spectateurs, captive leur attention et les transporte dans un univers parallèle où se déroulent les véritables enjeux de leur destinée. Là, musique et théâtre sont les deux faces d'un même spectacle et se fondent sans partage possible

Ce disque offre une sélection de dix-neuf morceaux de séquences théâtrales distinctes, réunissant aussi des circonstances de jeu différentes. Du point de vue de l'ordre des mélodies, on peut s'interroger sur le dessein du réalisateur qui

semble avoir rassemblé pêle-mêle quelques enregistrements glanés dans l'arrière scène et présentés selon un modèle de logique occidental.

Il arrive en effet que des troupes de musiciens se joignent à des associations en déplacement en Europe et, lors de circonstances variées et imprévues comme une célébration quelconque ou un repas de fête, qu'ils se mettent à jouer en choisissant dans leur répertoire des exemples susceptibles de divertir les spectateurs et pouvant faire montre de l'art du *kale*, par exemple, devant un public profane ; il va de soi que ce genre de prestation ne peut rendre qu'un pâle reflet d'un art ou d'un rituel original et c'est avec une certaine prévention que l'on doit y prêter l'oreille.

Même si les commentaires de la notice prétendent pallier ce décalage, pour l'auditeur qui découvre l'art du *kale*, les difficultés de compréhension ne sont pas épargnées : il se retrouve devant un verbiage qui se veut spécialisé et qui fournit bien peu de clarté, sinon l'illusion que ce théâtre chanté correspond à des circonstances de jeu réelles et qu'après ingestion de ces propos et commentaires, il sera en mesure de percer la quintessence du *kale*.

On nous dit (p. 4) qu'il existe deux musiques *houchang/audyeung*, l'une dans le *beiguan/bagkuan*, l'autre dans le *nanguan/lamyim*. mais ce n'est là qu'une façon de parler car, aujourd'hui, la répartition se fait de telle façon à Taïwan, que celle qui a conservé le *kale* est le *houchang/audyeung* de *beiguan/bagkuan* (elle a d'ailleurs donné une représentation à Paris en 1995). Ce disque, quant à lui, illustre le *houchang* de la troupe de Quanzhou, où le système musical *nanguan/namyim* est dominant ; il s'agit même plus précisement de la forme *houchang* du théâtre du Jardin des Poiriers *Liyuanxi/Lehenghi*, puisqu'on y trouve le tambour *nangu/lamko* à hauteur modulable que n'emploie pas le *nanguan/namyim*. De plus, la flûte droite *tongxiao/dousiau* ou dite simplement *xiao/siau*, utilisée dans le *nanguan/namyim*, est ici remplacée par la flûte traversière *dizi/pingsiau* ou *pingha*, ce qui constitue une preuve d'identification supplémentaire.

On pourrait se demander si cette musique porte invariablement le nom de *kale* quelles que soient les circonstances de jeu – mariage, funérailles, autres réjouissances ou célébrations. Rien ne semble moins sûr. Il arrive souvent qu'étant données les difficultés matérielles que l'on rencontre pour inviter une troupe professionnelle à se produire sur un répertoire précis, une même troupe soit composée d'éléments hétéroclites susceptibles de cumuler plusieurs fonctions et répertoires.

Si la musique est multifonctionnelle, on peut supposer que les troupes doivent l'être aussi ; celles qui sont spécialisées dans le *kale* sont le plus souvent dépendantes d'un temple taoïste et les musiciens y ont souvent aussi la charge de prêtres. Ainsi, les personnes qui réclament un rituel répondant à leurs problèmes du moment se joignent aux fidèles au cours de l'inauguration d'un nouveau temple, de la célébration d'un mariage ou d'un enterrement – toutes cérémonies où sont confrontées les forces bénéfiques et maléfiques, ces dernières devant être pourchassées et éloignées ; mais au cours de ces manifestations diverses se produisent des musiciens qui ne forment pas nommément une troupe de *kale*. La situation au Fujian, où l'idéologie communiste va à l'encontre de toute religion, doit rendre ce genre de manifestations théâtrales plus dépouillées encore d'authenticité quant à

la démarche religieuse ou l'attitude rituelle qu'elle implique. On se demande aussi si les musiciens choisissent ce domaine par seul goût artistique ou par simple hasard de la vie et on peut supposer là encore qu'ils interprètent cette musique au même titre que d'autres, comme des curiosités dont on fait revivre l'écho, sans lien avec quelque contexte original, mais avec néanmoins une volonté de les faire revivre, comme autant de témoignages de l'héritage culturel chinois.

C'est pourquoi il faut sans doute se garder aujourd'hui de réclamer de ces démonstrations qu'elles soient ce qu'elles devraient être, mais se contenter de pouvoir encore entendre cet écho d'une tradition locale partiellement conservée. On doit donc se féliciter d'avoir accès à ces enregistrements qui constituent une illustration vivante du système *nanyin* et élargissent le champ de vision des musiques du monde – ce qui répond à leur but premier : il importe avant toutes réflexions que soient conservées ces musiques et surtout qu'elles continuent d'être jouées.

Lucie Rault-Leyrat

Inde. Tabla solo. Hommage à Latif Ahmed Khan. Enregistrements : Paul Meyer, Jean-Luc Meylan (1976-77). Texte de présentation : Bruno Caillat. CD VDE-Gallo 909, Archives internationales de musique populaire, Musée d'ethnographie de Genève, AIMP XLV, 1996.

Ce CD, qui contient des enregistrements en studio et en concert du tabliste Latif Ahmed Khan réalisés en Suisse en 1976 et en 1977, est particulièrement bienvenu. Latif Ahmed, qui mourut en 1989 à l'âge de quarante-sept ans, était un interprète doué et très respecté, même si son jeu pouvait parfois être assez singulier. Actif à une époque où le solo de *tablā* commençait à trouver une place largement méritée sur la scène internationale, Latif Ahmed fut l'un des artistes qui contribuèrent à lui donner ses lettres de noblesse. C'était un musicien accompli, aussi bien soliste qu'accompagnateur, et il jouissait d'une grande popularité en Inde et en Europe. Son art mérite bien d'être remémoré grâce à une telle publication.

Le disque comporte six pièces. La première est une présentation très ample du *vilambit tīntāl* (lent), morceau de base du répertoire de *tablā*. Dans la seconde, Latif Ahmed nous régale d'un *cautāl* à douze temps, d'habitude joué sur le tambour cylindrique *pakhāvaj* dont le son est ici imité au *tablā* « grave » accordé au cinquième degré de la gamme (Pa). A l'heure actuelle, c'est une pratique courante ; mais ce qui suit ne l'est pas, car le soliste passe d'un *cautāl* à un *drut tīntāl* (rapide) au cours duquel il joue un passage en *savāl-javāb* (question – réponse) qui fait alterner le *tablā* normal et le grave.

Après le *rūpak tāl* et le *drut tīntāl* qui composent les quatrième et cinquième plages du disque, on découvre l'une des inventions particulières de Latif Ahmed, baptisée «*Latiftāl*» et mentionnée ici comme étant à cinq temps et quart. En réalité, ce tâl est construit en trois parties, chacune d'une durée de la moitié de la

la démarche religieuse ou l'attitude rituelle qu'elle implique. On se demande aussi si les musiciens choisissent ce domaine par seul goût artistique ou par simple hasard de la vie et on peut supposer là encore qu'ils interprètent cette musique au même titre que d'autres, comme des curiosités dont on fait revivre l'écho, sans lien avec quelque contexte original, mais avec néanmoins une volonté de les faire revivre, comme autant de témoignages de l'héritage culturel chinois.

C'est pourquoi il faut sans doute se garder aujourd'hui de réclamer de ces démonstrations qu'elles soient ce qu'elles devraient être, mais se contenter de pouvoir encore entendre cet écho d'une tradition locale partiellement conservée. On doit donc se féliciter d'avoir accès à ces enregistrements qui constituent une illustration vivante du système *nanyin* et élargissent le champ de vision des musiques du monde – ce qui répond à leur but premier : il importe avant toutes réflexions que soient conservées ces musiques et surtout qu'elles continuent d'être jouées.

Lucie Rault-Leyrat

Inde. Tabla solo. Hommage à Latif Ahmed Khan. Enregistrements : Paul Meyer, Jean-Luc Meylan (1976-77). Texte de présentation : Bruno Caillat. CD VDE-Gallo 909, Archives internationales de musique populaire, Musée d'ethnographie de Genève, AIMP XLV, 1996.

Ce CD, qui contient des enregistrements en studio et en concert du tabliste Latif Ahmed Khan réalisés en Suisse en 1976 et en 1977, est particulièrement bienvenu. Latif Ahmed, qui mourut en 1989 à l'âge de quarante-sept ans, était un interprète doué et très respecté, même si son jeu pouvait parfois être assez singulier. Actif à une époque où le solo de *tablā* commençait à trouver une place largement méritée sur la scène internationale, Latif Ahmed fut l'un des artistes qui contribuèrent à lui donner ses lettres de noblesse. C'était un musicien accompli, aussi bien soliste qu'accompagnateur, et il jouissait d'une grande popularité en Inde et en Europe. Son art mérite bien d'être remémoré grâce à une telle publication.

Le disque comporte six pièces. La première est une présentation très ample du *vilambit tīntāl* (lent), morceau de base du répertoire de *tablā*. Dans la seconde, Latif Ahmed nous régale d'un *cautāl* à douze temps, d'habitude joué sur le tambour cylindrique *pakhāvaj* dont le son est ici imité au *tablā* « grave » accordé au cinquième degré de la gamme (Pa). A l'heure actuelle, c'est une pratique courante ; mais ce qui suit ne l'est pas, car le soliste passe d'un *cautāl* à un *drut tīntāl* (rapide) au cours duquel il joue un passage en *savāl-javāb* (question – réponse) qui fait alterner le *tablā* normal et le grave.

Après le *rūpak tāl* et le *drut tīntāl* qui composent les quatrième et cinquième plages du disque, on découvre l'une des inventions particulières de Latif Ahmed, baptisée «*Latiftāl*» et mentionnée ici comme étant à cinq temps et quart. En réalité, ce tâl est construit en trois parties, chacune d'une durée de la moitié de la

précédente: 3 + 1½ + ¾ de temps. Le CD se termine sur une pièce en *dādrā tāl* dont la caractéristique principale est la présence de l'accompagnateur Asif Ali Khan au *sārangī*. La sonorité de ce dernier est exactement celle des joueurs de *sārangī* populaires du Rajasthan, ce qui se justifie tout à fait dans un tel contexte.

Ces enregistrements sont de qualité inégale, les imperfections les plus manifestes se trouvent au début du *cautāl* et au *dādrā* qui est gâché par un écho tonitruant. La notice reconnaît toutefois ces défauts et, admettons-le, ce n'est pas cher payer pour avoir accès à de si précieux enregistrements.

La documentation est excellente et comporte des notes en français et en anglais rédigées par Bruno Caillat, élève de Latif Ahmed. Il s'agit là d'un élément essentiel sans lequel la construction des solos de *tablā* demeurerait impénétrable même pour la plupart des amateurs de musique savante de l'Inde du Nord. Les notes de Caillat, bien qu'elles risquent de ne pas être à la portée du débutant, seront précieuses pour tout auditeur ayant assimilé les notions de base du *tāl* de l'Inde du Nord, mais devant encore être guidé pour pouvoir suivre l'organisation formelle d'un solo de *tablā*. Plusieurs études de premier plan sur le répertoire de *tablā* ont été publiées ces dernières années, en particulier celles de Stewart, Gottlieb et Kippen; les enregistrements de solos de *tablā* sont de plus en plus fréquents et certains des interprètes sont devenus des vedettes – mais tout document qui met en rapport des sons enregistrés avec la théorie sera toujours bienvenu. Les notes comportent aussi une biographie du soliste ainsi qu'une brève introduction au *tablā* et au système du *tāl*.

Tout en nous réjouissant de trouver une telle documentation, nous mentionnerons une ou deux petites erreurs: le *tablā* « grave » dans le *cautāl* est accordé à une quarte en dessous de la hauteur du *tablā* standard, et non à une octave comme le suggère l'auteur; et certaines des traductions « littérales » de termes techniques sont inexactes. Par exemple *paran*, le nom d'une catégorie de compositions pour *pakhāvaj* dont l'origine est incertaine, est transcrit *parhan*, qui veut dire récitation: un rapport étymologique est possible mais les mots sont différents. Il faut dire à la décharge de l'auteur que ce genre d'interprétation est souvent incertaine et que les musiciens eux-mêmes ont souvent recours à des étymologies incorrectes pour expliquer des termes musicaux.

Il y a donc ici, pour résumer, de quoi divertir et instruire toute personne ayant un goût pour le *tablā* et pour les merveilles rythmiques de l'Inde du Nord.

Martin Clayton

Références

GOTTLIEB Robert S.
1977 *The major traditions of North Indian tabla drumming.* Band 1. München-Salzburg: NGOMA.

KIPPEN James R.
1988 *The tabla of Lucknow: a cultural analysis of a musical tradition.* Cambridge: Cambridge U.P.

STEWART R.P.
1974 *The tablā in perspective.* Ph.D. dissertation. Los Angeles: U.C.L.A.

Kazakhstan. Musique d'Almatï. Enregistrements (1994) de Wolf Dietrich, notice de Baldïrgan Bayaqadamova, Wolf Dietrich et Mark Kirchner. 1 CD AIMP XLVI, VDE-Gallo 910, 1996.

La discographie existante sur les musiques du Kazakhstan étant bien mince (nous y reviendrons plus bas), nous avons accueilli ce disque avec une oreille gourmande. Les enregistrements ont été réalisés auprès de treize artistes qui proviennent de différentes régions du pays, mais qui sont tous enseignants ou étudiants avancés du Conservatoire d'Almatï (ex Alma-Ata). Comme le précise la notice, il s'agit donc d'interprétations qui, tout en puisant leurs sources sur le terrain, ne représentent pas exactement la musique dans sa pratique traditionnelle.

A coté de la musique populaire d'amateurs, Il existe au Kazakhstan, comme dans tous les pays d'Asie centrale (pour ne parler que de cette région), une tradition ancienne de musiciens et chanteurs professionnels. Les créations de ces auteurs-compositeurs ont été transmises de façon orale jusqu'à nos jours. Ainsi sur ce disque, plus de la moitié des airs sont attribués à des compositeurs identifiés – lesquels ont tous vécu au siècle passé, faut-il préciser.

Différents genres et formes de la musique kazakhe sont présentés ici. Le *zhir* est un poème narratif à caractère épique, dont un extrait figurte en plage 1.

Dans les pièces complètes, alternent des récitatifs en prose, des chants versifiés et des interludes instrumentaux. Le *tolgaw* est un genre didactique dans lequel le poète expose sa conception du monde; on regrette que la notice ne précise pas si les deux exemples donnés (plages 2 et 8) sont des compositions de l'interprète, et que les textes ne soient pas donnés plus en longueur. Le *terme* (plages 9, 10 et 11) désigne tout à la fois une forme poétique construite sur des vers de sept syllabes et un style récitatif. Le *än* se distingue par son organisation strophique (plages 12, 13); il appartient, semble-t-il, à la musique populaire. Le *zhoqtaw* est un chant funéraire qui appartient au répertoire populaire; toutefois la version présentée (plage 20) ici est instrumentale; elle a été composée pour le luth par un poète ancien (1854-1921) à la mort de sa fille.

Dans le répertoire instrumental de la musique kazakhe, les *küy* tiennent une place importante. Joués au luth *dombra* ou à la vièle, mais aussi parfois à la flûte de berger (indication signalée pour la plage 4), ce sont de véritables compositions exigeant une grande virtuosité. Ils sont créés par des musiciens professionnels et les plus anciens remontent au XVIII^{e} siècle. Les *küy* sont le plus souvent des airs de musique dite « à programme »: ils relatent ou décrivent un épisode historique (plage 3), une histoire de vie (plage 17) ou un événement (plage 4, 5, 7), une légende (plage 19), des personnages ou des animaux (l'oie sauvage plage 6, le cygne plage 16) ou la nature (plage 21).

Les Kazakhs possèdent peu d'instruments de musique. Le *dombra* est un luth à long manche muni de frettes, tendu le plus souvent de deux cordes en boyau accordées à la quarte (ou parfois à la quinte) et jouées simultanément. C'est l'instrument emblématique de la musique kazakhe, pratiqué par les musiciens amateurs et professionnels. Il figure en solo ou accompagnant un chant sur seize des vingt et une plages du disque. Des luths de facture proche, mais dont

les techniques de jeu et les styles diffèrent largement, se rencontrent dans tout le monde musical turc.

La vièle *qïlqobïz* (ou *qobüz*, souvent écrit *kobuz* ou *kobiz)* à deux cordes en crin de cheval est munie d'un manche sans frette ; la caisse a la particularité de n'être couverte d'une peau que sur sa moitié inférieure (plages 1, 4, 7, 16 et 19). On trouve des vièles de ce type chez les Kirghizes (où elle est appelée *kiak*), chez les Karakalpaks et chez les Ouzbeks d'Ouzbékistan et d'Afghanistan.

A coté de ces deux instruments, existent une flûte à embouchure terminale *zïbzïgï* (ou *sibizgi)* et une guimbarde (*shan kobiz)* qui ne figurent pas sur ce disque.

A notre connaissance, la discographie est très limitée. Deux CD, que nous n'avons pas eus en main, sont publiés par World Music Library : *Kazakhstan. Music of Kazakhstan* (WML CD 5166) et *Kazakhstan. Dombra Music of Kazakhstan* (WML CD 5199). Quant au disque *Estonie, Lettonie, Kazhakstan* (Le Chant du monde, LDX 174923), quatrième CD de l'anthologie *Voyage en URSS: Anthologie de la musique instrumentale et vocale des peuples d'URSS* (qui est une reprise de l'édition en 33 tours), il s'agit d'une publication sommairement documentée et dont on peut mettre en doute la rigueur ethnographique du collectage.

Par ailleurs, une bonne présentation de la musique du Kazakhstan se trouve dans l'ouvrage de Viktor M. Beliaev : *Central Asian Music,* dans l'édition annotée, et traduite en anglais de Mark Slobin, publié par Wesleyan University Press (Middletown, 1975).

Wolf Dietrich apporte donc avec ce disque une contribution importante à la connaissance de la musique kazakhe. Souhaitons que ce spécialiste des musiques grecque et turque nous livre d'autres publications sur les différentes pratiques musicales de ce pays.

Pribislav Pitoëff

Anthologie musicale de la péninsule arabique. Collection Simon Jargy. Vol. 1 : Poésie chantée des Bédouins ; vol. 2 : Musique des pêcheurs de perles ; vol. 3 : Le *sowt*, musique des villes ; vol. 4 : Le chant des femmes. Notices bilingues (français-anglais) de Simon Jargy et Marie-Georges Caussade-Jargy. Un coffret de 4 CD AIMP (Archives Internationales de Musique Populaire) XXX-XXXIII / VDE 780-783, 1994.

Il est temps que l'histoire écrite de la musique arabe, de ses deux écoles connues du Maghreb et du Mashrek, se complète et s'enrichisse des nouvelles découvertes musicales et musicologiques relativement récentes qui dévoilent la très grande richesse et la diversité musicale dans la Péninsule arabique. L'expérience récente du terrain d'une des traditions les plus anciennes des Arabes et de leurs rencontres depuis toujours avec les peuples voisins met à notre disposition des éléments qui élargiront la définition courante de cette musique et permettront

les techniques de jeu et les styles diffèrent largement, se rencontrent dans tout le monde musical turc.

La vièle *qïlqobïz* (ou *qobüz*, souvent écrit *kobuz* ou *kobiz)* à deux cordes en crin de cheval est munie d'un manche sans frette ; la caisse a la particularité de n'être couverte d'une peau que sur sa moitié inférieure (plages 1, 4, 7, 16 et 19). On trouve des vièles de ce type chez les Kirghizes (où elle est appelée *kiak*), chez les Karakalpaks et chez les Ouzbeks d'Ouzbékistan et d'Afghanistan.

A coté de ces deux instruments, existent une flûte à embouchure terminale *zïbzïgï* (ou *sibizgi)* et une guimbarde (*shan kobiz)* qui ne figurent pas sur ce disque.

A notre connaissance, la discographie est très limitée. Deux CD, que nous n'avons pas eus en main, sont publiés par World Music Library : *Kazakhstan. Music of Kazakhstan* (WML CD 5166) et *Kazakhstan. Dombra Music of Kazakhstan* (WML CD 5199). Quant au disque *Estonie, Lettonie, Kazhakstan* (Le Chant du monde, LDX 174923), quatrième CD de l'anthologie *Voyage en URSS: Anthologie de la musique instrumentale et vocale des peuples d'URSS* (qui est une reprise de l'édition en 33 tours), il s'agit d'une publication sommairement documentée et dont on peut mettre en doute la rigueur ethnographique du collectage.

Par ailleurs, une bonne présentation de la musique du Kazakhstan se trouve dans l'ouvrage de Viktor M. Beliaev : *Central Asian Music,* dans l'édition annotée, et traduite en anglais de Mark Slobin, publié par Wesleyan University Press (Middletown, 1975).

Wolf Dietrich apporte donc avec ce disque une contribution importante à la connaissance de la musique kazakhe. Souhaitons que ce spécialiste des musiques grecque et turque nous livre d'autres publications sur les différentes pratiques musicales de ce pays.

Pribislav Pitoëff

Anthologie musicale de la péninsule arabique. Collection Simon Jargy. Vol. 1 : Poésie chantée des Bédouins ; vol. 2 : Musique des pêcheurs de perles ; vol. 3 : Le *sowt*, musique des villes ; vol. 4 : Le chant des femmes. Notices bilingues (français-anglais) de Simon Jargy et Marie-Georges Caussade-Jargy. Un coffret de 4 CD AIMP (Archives Internationales de Musique Populaire) XXX-XXXIII / VDE 780-783, 1994.

Il est temps que l'histoire écrite de la musique arabe, de ses deux écoles connues du Maghreb et du Mashrek, se complète et s'enrichisse des nouvelles découvertes musicales et musicologiques relativement récentes qui dévoilent la très grande richesse et la diversité musicale dans la Péninsule arabique. L'expérience récente du terrain d'une des traditions les plus anciennes des Arabes et de leurs rencontres depuis toujours avec les peuples voisins met à notre disposition des éléments qui élargiront la définition courante de cette musique et permettront

une compréhension et une analyse plus fiable. Désormais, grâce à une connaissance concrète des divers éléments de la musique de la Péninsule, on peut plus aisément parler en termes comparatifs de cette musique et de celles des autres régions arabes.

Le professeur Simon Jargy nous propose quatre CD réunis sous le titre «Anthologie musicale de la Péninsule Arabique»: vol. 1: Poésie chantée des Bédouins; vol. 2: Musique des pêcheurs de perles; vol. 3: Le *sowt*, musique des villes; vol. 4: Le chant des femmes. Tous les exemples musicaux proviennent de la collection personnelle de l'auteur mais ne sont pas exclusivement ses propres enregistrements. En fait, plusieurs chercheurs et institutions ont contribué à cette collecte. Parmi eux figurent le regretté Poul Rovsing Olsen et Ali al-Ansari du Koweit. Mohammed Ghanim du Yémen propose des enregistrements anciens de sa propre collection et le Centre des musiques traditionnelles d'Oman y participe également avec quelques pièces.

Ainsi, parmi les grandes traditions communes de la Péninsule, seule la musique afro-arabe est absente. On aurait aimé qu'elle complète cette anthologie. Le quatrième volume, «Le chant des femmes» représente un choix de chants de mariage – ou de divertissement-, de travail et quelques chants spécifiques du répertoire féminin.

On peut regretter que tous les pays de la Péninsule ne soient pas représentés: la plupart des exemples proviennent du Bahrein (quarante plages), huit d'Abu Dhabi, six du Koweit, deux d'Oman, sept du Yémen et trois autres de la Syrie en dehors de la Péninsule. Quant à l'Arabie Saoudite et le Qatar, ils sont absents.

Vol. 1: Poésie chantée des Bédouins

Seize exemples musicaux constituent le disque I de cette anthologie consacrée à la tradition bédouine. Ils proviennent seulement de deux pays de la Péninsule: le Koweit , avec cinq exemples musicaux , et l'Emirat d'Abu Dhabi, un des sept Emirats faisant partie des Emirats Arabes Unis, avec sept exemples. Les cinq autres pays de la Péninsule; l'Arabie Saoudite, le Yémen, Oman, le Qatar et le Bahrein sont absents de ce volume. Ces traditions bédouines de base s'étendent, au delà de la Péninsule jusqu'en Irak, en Syrie, au Liban et en Palestine, où elles trouvent leurs équivalents et leurs prolongements. Cependant, choisir dans ce disque consacré à la Peninsule, de ne représenter que la Syrie – avec trois exemples – parmi tous les pays du Proche-Orient, est logiquement peu justifié, quoique intéressant: l'Irak et la Jordanie aurtaient aussi dû y figurer.

L'ensemble des pièces du volume a été enregistré par Simon Jargy et Poul Rovsing Olsen entre 1970 et 1972; on aurait aimé voir devant chaque exemple le nom de son collecteur. Aussi on ne comprend pas très bien pourquoi Jargy, en parlant de ses enregistrements, indique que le musicologue koweitien Ahmed Ali avait mis à sa disposition quelques enregistrements, alors qu'on ne les trouve pas dans ce disque.

La musique bédouine a fait l'objet de très peu de recherches de la part des ethnomusicologues, alors qu'elle subsiste toujours dans les régions mentionnées. Elle est fondée sur le personnage du poète (*shaer*), qui doit être capable de dire instantanément la poésie, de la chanter, tout en s'accompagnant à la vièle monocorde *rabab*. Dans cette tradition, réciter la poésie et la chanter se fondent en un seul terme, *anshada,* «récitation» ou cantillation. Aujourd'hui encore, dans les pays où la tradition bédouine est présente, les poètes chantent leurs propres créations poétiques pour vérifier la justesse des accents métriques, brefs et longs. L'essentiel dans le chant bédouin est le verbe et le sens qui s'en dégage. Ainsi le mot «chanteur», inexistant dans la tradition bédouine, est remplacé par *shaer*. La musique elle-même est limitée dans son ambitus à une quarte ou une quinte, avec des phrases musicales généralement courtes qui correspondent aux mètres poétiques. On assiste dans les différentes formes musicales bédouines, à une répétition – avec variations – de la même phrase mélodique. Contrairement aux formules rythmiques de la musique citadine, on est confronté ici à des rythmes binaires ou ternaires courts et repétitifs. Les exemples de musique bédouine figurant sur ce CD correspondent à la musique des Bédouins nomades du Proche Orient, alors que d'autres éléments caractérisent celle des Bédouins semi-sédentaires et celle des Bédouins sédentarisés.

Ici, les chants bédouins peuvent être groupés, selon l'interprète et la fonction du chant, en trois catégories: 1. Le chant soliste, qui représente l'essentiel du répertoire bédouin par la diversité de ses formes et l'importance donnée au poème (onze plages sur seize). 2. Le chant avec alternance d'un soliste et d'un groupe, toujours lié à la danse collective et à des circonstances solennelles,.. qu'elles soient patriotiques ou relatives au cycle de la vie et au divertissement (plage 8). 3. Les chants antiphoniques d'origine guerrière interprétés par deux chœurs qui pratiquent également la danse (plages 11, 12 et 13). Un seul exemple représente le solo de *rabab*.

Le plus grand problème qui apparaît pour le moment, dans les recherches sur la musique bédouine est tout ce qui touche au domaine de la terminologie et de la définition. Mettre de l'ordre dans cette confusion reste un but à réaliser. Simon Jargy nous met en garde: «Les appellations données à l'un ou l'autre genre restent imprécises et désignent tantôt la forme poétique (*maqal*) ou le thème (*ghazal*), tantôt le rythme prosodique ou musical (*shkiri, samri, 'arda, harbiyya*, etc.)». Un lecteur non-averti pourrait être complètement désorienté s'il ne suivait que les exemples musicaux et les commentaires du texte. En effet, l'aspect poétique, l'aspect musical et l'aspect fonctionnel d'un même chant peuvent être désignés par plusieurs termes. Inversement, un seul terme ne peut donner une idée complète du type du chant auquel il se réfère.

Pour commencer et pour éviter toute équivoque sur l'emploi du terme *nabati* qui apparaît à plusieurs reprises dans le texte, il convient de préciser que *nabati* s'applique au seul aspect poétique et désigne la poésie populaire et vernaculaire de la Péninsule Arabique, en opposition avec la poésie écrite en arabe classique. Par conséquent, toute la poésie chantée dans ce disque appartient au dialecte *nabati*. Selon le livret du CD, plusieurs chants, bien qu'ils portent des noms

différents sont des *qisid.* Ainsi, le *mashub* (plage 1) *maqal* (plage 5), *mangus* (plage 6), *nawhi* (plage 8) et *skhiri* (plages 9 et 10) appartiennent au *gisid.* Un *ghazal*, terme qui fait reférence au contenu poétique, pourrait être aussi un *qasid.* Le terme *samri*, seul ou ajouté à un autre signifie l'aspect rythmique de la danse. Si le *skhiri* (plage 9) est du genre *qasid* non mesuré, le *skhiri* (plage 10) est du genre *samri* rythmé qui se prête à la danse. Les thèmes de la musique bédouine ne sont pas réservés à un genre. A part le *ghazal*, qui se réfère de toute façon au contenu amoureux, les differents genres peuvent comporter des panégyriques, des chants d'exaltation, de nostalgie, d'amour ou de combat guerrier.

Vol. 2: Musique des pêcheurs de perles

Connu dans les pays du Golfe sous les noms de *fann al bahar*, «l'art de la mer», d'*aghani al ghaws*, «chants de plongée», ou encore comme ici de *nahma*, il s'agit d'un grand répertoire, encore non totalement inventorié par les ethnomusicologues, et constitué de nombreux chants interprétés par les pêcheurs de perles d'une région qui s'étend entre le Koweit et Oman. Ces chants étaient jadis de deux sortes: liés aux activités même de la pêche de perles ou interprétés après les heures du travail ou après la fin de la saison de pêche. Dans ce dernier cas, on voit apparaître des instruments de musique, des claquements de mains, voire des danses. Depuis plus de deux décennies, avec la diminution et la disparition de l'économie de la pêche, concurrencée à la fois par les perles de culture japonaises et par l'apparition du pétrole, ces chants sont pratiqués hors contexte par les très nombreux ensembles professionnels (*firaq*), constitués au départ par les vieux plongeurs et marins installés dans *al-dour al-sha'biyya*, les «maisons populaires», et qui chantent à la demande dans tous les pays du Golfe.

Découvert très tardivement et encore peu connu tant des Arabes que du monde des spécialistes, «l'art de la mer» est sans doute millénaire puisque les perles de la région étaient connues déjà des Sumériens. Considéré comme un répertoire populaire, il est non codifié et n'est pas basé sur une théorie connue. Il représente un des aspects les plus intéressants et émouvants de la musique arabe avec une originalité très particulière.

Dans le présent CD nous trouvons trois cycles de «l'art de la mer», nommé ici *nahma*, provenant de Bahrein et interpretés par le même ensemble de *dar Jina'*. Les cycles 1 et 2 furent enregistrés par Simon Jargy en 1970 et le cycle 3 a été enregistré en 1975 en collaboration avec Ali al-Ansari. Il faut rappeler que beaucoup d'autres ensembles et d'autres «traditions de la mer», voire d'autres variantes continuent à exister dans les différentes villes du Golfe.

Jargy nous dit que «les origines de ces formes et structures doivent être recherchées dans les traditions autres que proprement arabes». A ma connaissance, outre la musique des Bédouins nomades, toutes les musiques de la région sont faites de rencontres et d'assimilation, au point qu'il est souvent très difficile d'en établir les origines. Cette antique et étonnante musique est, depuis toujours,

liée à l'activité de la pêche de perles qui concernait les riverains du Golfe et ceux qui s'y s'installèrent pour gagner leur pain dans ce domaine. Depuis des siècles, elle est réservée a ceux qui travaillent dans la pêche, quelle que soit leur origine ou leur appartenance géographique. C'est un art issu en quelque sorte de «l'internationale des pêcheurs de perles», basé sur les rencontres, depuis des millénaires, entre Arabes, arabisés d'origine africaine et indo-iraniens. Le produit final est un genre à part qui ne ressemble qu'à lui-même. Néamoins, il est chanté en langue arabe, basé sur des formes poétique arabes (avec des références dans ce CD à des villes arabes comme Bagdad ou Alep), interprété en cycles qui nous rappellent les cycles classiques du *maqâm* irakien ou la *wasla* d'Alep, dans lesquels se succèdent des formes variées et où soliste et chœur alternent ou se superposent. Par son aspect polyphonique, où se superposent deux à trois voix ponctuées par les bruits forts de l'expiration, il rappelle le *dhikr* soufi tel qu'il est pratiqué au Proche Orient. C'est dans son aspect rythmique ou polyrythmique complexe et par cet impressionnant bourdon unique en son genre que l'art de la mer est original. Au plan terminologique, on constate des similitudes avec l'Irak. Le terme *tanzila,* qui est ici une invocation religieuse, est aussi connu dans la ville de Mossoul où il désigne le *muwashah* religieux. Le terme *zheiri*, d'origine irakienne, dérivé du nom d'un auteur de *mawwal*, correspond en Irak uniquement aux *mawwal* sapiental et non pas aux autres types de structures poétiques *de mawwal* invoqués dans le texte.

Dans les trois cycles de *nahma* proposés par Simon Jargy, on peut retrouver les éléments qui constituent le langage de cet art: le chant mélismatique du soliste (*nahham*); le chant choral, parfois responsorial; le bourdon grave; les cycles rythmiques complexes avec beaucoup d'irrégularités conjuguées à la pratique de contre-accents; l'usage des instruments de percussion (membranophones et idiophones); les claquements de mains; les bruits et l'expiration bruyante liés à l'origine aux gestes du travail, l'utilisation de poèmes de types *mawwal* et de syllabes hors texte. Mais tous ces éléments ne se retrouvent pas obligatoirement dans chaque chant. Ainsi, dans le très beau cycle *nahma* 3 du CD, le bourdon grave est absent de tous les chants constituant le cycle. Et dans le quatrième chant de ce cycle *khatfat al-shira'* – à l'origine un chant de travail – seul le chœur apparaît avec les claquements de mains et les rythmes. D'autres combinaisons sont possibles.

Plusieurs questions restent à poser: y a -t-il aujourd'hui un nombre connu de cycles? y a-t-il des cycles fixes quant à l'ordre des chants les constituant? Apparemment, les trois cycles proposés sont des cycles reconstitués en toute liberté avec des éléments récurrents dans les autres cycles. Les changements apparaissent, comme dans les autres musiques du Proche Orient, sur le plan textuel et par une forme d'interprétation libre. D'autres chants – ici les chants de travail – diffèrent dans chacun des trois cycles. On peut imaginer qu'à l'instar des cycles musicaux contemporains et reconstitués du Proche Orient, une certaine liberté permet d'inclure ou d'exclure les différents chants. Reste à savoir s'il y avait un nombre connu des cycles lorsque ces chants se pratiquaient dans le contexte de mer, si aujourd'hui les différents ensembles *firaq* du Golfe représentent quelques modèles de cycles, ou si la liberté absolue est la règle.

Vol. 3: Le *sowt*, musique des villes

Le *sowt* est un des principaux genres de la musique citadine dans la Péninsule. De langue classique, semi populaire, voire populaire, le *sowt* se fonde sur des structures mélodico-rythmiques d'une grande complexité et se présente sous forme de cycles accompagnés au luth oriental adopté au XIX[e] siècle, qui a remplacé le vieux luth de la Péninsule *al-qanbus*.

Le *sowt* est aussi un des plus anciens genres de la musique arabe; il est cité dans l'ouvrage d'Abou-l-Farag al Isbahani (X[e] siècle) décrivant les cent *sawt* choisis à Bagdad, dignes d'être présentés devant la Caliphe Haroun al-Rashid. Dans un deuxième temps, on retrouve le *sowt* comme un art illustre des villes du Yémen, ainsi qu'au sein de la communauté yéménite résidente en Inde, conservatrice et grande gardienne de l'ancienne tradition yéménite; et il y a encore le *sowt* de l'archipel historique de Bahrein. Au Koweit la tradition du *sowt* s'instaure avec Abdallah al-Faraj (1836-1903), qui vécut à proximité de la communauté yéménite de l'Inde et à qui les légendes populaires attribuent la paternité, la découverte, voire l'invention du genre au Koweit. L'inspiration des rythmes indiens attribués à al-Faraj n'est pas une originalité personnelle. Partout dans le Golfe, cette fascination apparaît d'une manière très assimilée au point que les Indiens ne s'y reconnaissent pas.

Le volume comporte onze exemples de *sowt* d'appartenances diverses: *al-sowt al-shami* (le *sowt* de la Syrie ou de Damas, trois plages), *al-sowt al-'arabi* (le *sowt* arabe, une plage), *al-sowt al-bahraini* (le *sowt* de Bahrein, une plage); *al-sowt al-san'ani* (le *sowt* de San'a, Yémen, trois plages), ainsi que deux chansons n'appartenant pas au genre même, mais qui sont d'habitude interprétées à la fin du cycle. Rien dans le texte ne nous permet de comprendre à quoi correspondent ces differents types de *sowt*. Certes, il s'agit d'un problème très épineux qui n'a pas été suffisamment clarifié dans les écrits arabes. Dans un cycle de *sowt*, l'improvisation instrumentale est suivie par une introduction vocale non rythmée (*tahrira*), suivie par le *sowt* proprement dit qui se caractérise par l'accompagnement d'une formule rythmique claire. A la fin du cycle apparaît la *tawshiha* qui est d'habitude suivie d'une chanson (*pasta*). Des considérations complexes concernant le mètre, le type reponsoriel qui s'établit entre le soliste et le chœur, le refrain, le poème qui se prête ou non à la déclamation, le type du rythmique, permettent aux spécialistes d'établir les lignes de démarcation entre les différents *sowt*. Mais leurs critères de distinction ne sont pas forcement opératoires. En tout état de cause, on n'a à l'écoute pas la moindre difficulté à constater l'affinité de tous les *sowt* ici présents avec ce qu'on connaît du genre yéménite .

Vol. 4: Le chant de femmes

Cela pourrait paraître paradoxal, mais, hormis le Yémen et l'Arabie Saoudite, c'est dans les pays du Golfe qu'on arrive à avoir le plus d'exemples de musique de femmes grâce à la tradition répandue des groupes ou ensembles (*firaq*)

professionnels masculins et féminins qui se produisent dans toutes les circonstances de la vie sociale. Aucun interdit ne pèse sur l'apparition publique de ces groupes de femmes, et les différentes télévisions locales transmettent regulièrement des programmes qui montrent des ensembles féminins connus.

Ce disque contient dix-sept exemples enregistrés par sept chanteuses différentes. Treeize de ces exemples proviennent de Bahrein et sont interprétés par quatres ensembles différents constitués exclusivement de femmes. En revanche, dans les deux exemples de chant omanais, qui proviennent de la collection du Centre de musique traditionnelle de Mascate, l'ensemble est mixte et l'élément féminin se limite à la chanteuse soliste, alors que les percussionnistes sont des hommes. Les trois exemples du Yémen sont interpréts par des fillettes et ne sont pas d'une grande représentativité des chants de femmes yémenites.

Il est peut-être utile de rappeller que, hormis le Yémen et Oman, les chants présentés ici comme étant de Bahrein représentent en fait un répertoire commun aux pays riverains du Golfe. Des versions koweitiennes, qataris ou provenant des Emirats sont aussi disponibles.

Ces chants couvrent des domaines variés: les deux premiers chantés par des femmes et des fillettes, bien que très limités musicalement, sont représentatifs d'un thème qui touchait la vie de toute la population, à savoir, la pêche de perles. Et il y a tout un répertoire de femmes qui aborde cette activité par le biais des imprécations typiques contre la mer et ses dangers, contre le propriétaire du bateau, terrible exploitant des hommes. A cela se conjugue, avec une grande force émouvante, l'expression d'un tendre amour à tous ces hommes dont le retour est attendu avec impatience et angoisse.

L'ensemble des chants présentés sous le titre « chant de mariage » sont en fait des chants de divertissement et de réjouissances *afrah,* non exclusifs aux mariages. Seuls les *mrada* 1 et 2 touchent directement au sujet du mariage. Ces chants représentent deux types d'interprétations responsorielles. Aux chants regroupés sous le titre de chants de mariage, peuvent s'ajouter d'autres chants appartenant aux mêmes catégories de divertissements représentant des genres musicaux rythmés qui portent des noms différents, mais invitant tous à la danse, donc appartenant au groupe *samri.* Il est dommage que certains enregistrements, y compris ceux provenant d'Oman, ne soient pas de très bonne qualité sonore et que la voix soliste soit lointaine et couverte par la percussion et le chœur. Ceux du Yémen représentent l'apprentissage à l'école coranique et les chants des travaux agricoles.

L'ensemble de tous les chants réunis sur ces quatres CD étonne par la récurrence si fréquente des diverses formes responsoriales et par l'alternance entre le chant soliste et le chant du chœur, si importante dans l'interprétation vocale de la région. Le Golfe serait-il cette région du monde arabe qui propose un équilibre entre le rôle de l'individu et le rôle de la communauté ?

Scheherazade Qassim Hassan

Deux disques de musique du Mozambique

Ilha de Moçambique. Danze e canti della costa settentrionale. Danças e cantos da costa setentrional. Enregistrements (1995): Alessandro Rossini, Erasmo Treglia; texte et photographies: Erasmo Treglia. Livret de 16 pages en italien et portugais, resumé en anglais et français, 3 photographies, 14 plages. 1 CD Crocevia/SudNord Records SN0040, 1995. Durée totale: 57' 75" (coll. «FOLKlore 7, Musiche dal *nuovo* mondo, Mozambico»).

Arcos, cordas, flautas. Strumenti musicali del Centro e del Sud. Instrumentos musicais do Centro e do Sul. Enregistrements (1993): Lucas J. Mucavele, João A. Vilanculo; texte: Erasmo Treglia, João A. Vilanculo. Livret de 16 pages en italien et portugais, resumé en anglais et français, illustration des instruments, 20 plages. 1 CD Crocevia/SudNord Records SN0041, 1995. Durée totale: 62' 13" (coll. «FOLKlore 8, Musiche dal *nuovo* mondo, Mozambico»).

Ancienne capitale du royaume du Mozambique, l'Ile de Mozambique est un lieu historique de métissage culturel de grand intérêt. Se trouvant sur la route commerciale de l'or, de l'ivoire, des épices et des esclaves de la côte orientale de l'Afrique, les populations locales d'origine bantoue ont, au fil des siècles, subi les influences d'autres cultures, en particulier celle des Arabes, mais aussi celles de l'Inde et de l'Occident. Elles se manifestent dans la langue, dans les pratiques sociales, dans les cérémonies et les fêtes et, bien sûr, dans la vie quotidienne des habitants de l'île. Ce processus de synthèse concerne naturellement la musique et la danse, déterminant le développement de styles et de répertoires qui, même si on les retrouve dans la région côtière septentrionale du Mozambique, revêtent sur l'Ile de Mozambique un important degré d'originalité et d'intérêt. La première publication se veut une anthologie des différents répertoires musicaux présents sur l'île.

Le *tufo* (plages 1, 5, 11) est un genre musical et une danse; il est le plus important et le plus connu de l'île, il peut aussi être admiré sur la côte des provinces de Nampula et de Cabo Delgado. Le répertoire du *tufo* est exécuté par deux chanteuses solistes et un chœur féminin accompagnés par une section rythmique d'instruments à percussion joués exclusivement par les hommes. La danse «sur place» est exécutée par le chœur, qui maintient le rythme en frappant des pieds tout en effectuant des mouvements synchronisés de flexion ou d'élévation du corps, de la tête, des bras et du tronc dirigés par le groupe des percussions. Généralement, on utilise quatre tambours sur cadre de différentes dimensions, à une membrane en peau d'antilope. Ces instruments peuvent être ronds, carrés, hexagonaux ou octogonaux. La présence d'éléments culturels arabes se remarque aisément, tant sur le plan mélodique que sur celui des instruments et surtout de la langue, qui peut être le naharra (dialecte makua de l'île), le swahili ou l'arabe.

D'autres ensembles de l'île sont spécialisés dans le répertoire du *nsope* (plages 4, 7, 13), genre musical très proche du *tufo*, chanté aussi par deux solistes

et un chœur féminin accompagnés d'une section d'instruments à percussion. *Nsope* est littéralement la «danse de la corde» car une ou plusieurs danseuses sautent en alternance par dessus la corde qui se déroule devant le chœur et les musiciens. Cette danse peut également être réalisée avec une chorégraphie circulaire réunissant un nombre plus élevé de danseuses.

Le *tufo* et le *nsope* sont exclusivement des musiques de danse. Les tambours sont joués seulement par les hommes, contrairement à d'autres percussions, comme des barres de métal ou les hochets, qui peuvent être joués aussi par les femmes. L'esprit compétitif des différents groupes suscite une continuelle recherche de nouveauté, mais les nouveaux textes, liés aux thématiques de la vie quotidienne ou de la vie politique, sont composés en respectant le style musical.

Maulide (plages 3 et 10) est le nom d'une danse de type fakirique présente au nord du Mozambique ainsi que dans d'autres régions d'Afrique orientale. Il s'agit d'une danse rituelle islamique marquant la célébration de la naissance du Prophète et pratiquée par des hommes appartenant à une confrérie Le chant et la danse y sont accompagnés du seul rythme des tambours.

Les chants des pêcheurs (plages 6, 8, 12) sont des chants de travail accompagnant les différentes étapes de la pêche. Deux voix solistes chantent une mélodie principale à laquelle répond le groupe de pêcheurs. Une autre partie du répertoire est en revanche formée de chants plus libres du point de vue rythmique et mélodique. Ces derniers accompagnent des activités de préparation à la pêche, comme la réparation des filets, ou simplement des moments de convivialité et de repos.

L'école coranique Madrasah Al Quran (Pemba) (plages 2, 9, 14) enseigne des chants qui font partie intégrante de la formation religieuse et culturelle des élèves. Il s'agit de chants pour des cérémonies religieuses et d'autres à caractère plus profane exécutés lors de manifestations publiques.

Le second CD est dédié à certains instruments traditionnels joués dans le centre et le sud du Mozambique comme le *xitende* (plages 2, 7, 10, 14, 17, 20), un arc musical d'environ deux mètres de long, tendu d'une corde métallique frappée avec une baguette en bois et pourvu d'une calebasse fixée au centre de l'arc. C'est un instrument joué en solo, mais il peut aussi accompagner le chant, qui est normalement de type récitatif; il est souvent joué par un homme qui a l'intention de se marier et fait ainsi savoir aux parents des filles en âge de mariage qu'il est disponible. Le *xitende* est également l'instrument typique des musiciens ambulants qui parcourent les villes en chantant les principales étapes de l'histoire du Mozambique.

Le *xizambi* (plages 1, 4, 8, 13) est un arc musical en bois tendu d'une large corde en feuille de palmier. Sa particularité réside dans le fait que le son est obtenu en frottant avec une baguette non pas la corde, mais des incisions pratiqués sur l'arc en utilisant la bouche du musicien comme résonateur. Le *xizambi* est aussi connu sous les noms de *xizambiza*, *chivelane*, *chinyacazembe* et *nyakazeze*. Cet instrument est généralement lié au monde pastoral et les chants qu'il accompagne parlent du travail quotidien, mais aussi de morale ou d'arguments plus satiriques.

Dans le *chivonkovoko* (plages 3 et 11), l'arc passe à travers la caisse de résonance faite d'une noix de coco coupée sur un côté et recouverte d'une membrane de peau animale; la corde est une racine enduite de résine végétale. Il peut être joué en solo ou en orchestre avec d'autres instruments.

Le *nyanga* (plages 9 et 15) est une flûte de Pan composée d'une rangée de tuyaux de bambou de différentes longueurs, fermés à leur extrémité inférieure. Le nombre des tuyaux varie entre deux et sept, et trois registres sont prévus. Le *nyanga* est joué en orchestre et, en même temps, les musiciens chantent et dansent en cercle. Les textes sont liés à l'occasion pour laquelle on danse: funérailles, célébration ou fête.

Le *xingoviya* (plages 5, 12, 18) est une flûte globulaire fabriquée à partir d'un fruit séché ou façonnée en terre cuite. Le musicien souffle dans le trou central, tandis que deux trous latéraux servent à moduler le son. L'instrument est généralement joué en duo par les bergers, mais les filles l'utilisent volontiers pour accompagner leurs chants. Il est aussi connu sous le nom de *xiphuwewe*, *goringo* ou *guerure*.

Le *nsansy* (plages 6 et 16) est un lamellophone plutôt connu à l'étranger sous le nom de *mbira*. Les exemple de cette anthologie proviennent de la province de Tete. Enfin, la plage 19 est enfin dédiée à un morceau de chant et guitare.

Cette anthologie constitue un travail intéressant surtout grâce à la qualité de l'exécution et au niveau artistique des différents musiciens, tous d'âge assez avancé et de grande expérience. La publication de musiques traditionnelles mozambicaines étant encore limitée, ces enregistrements deviennent précieux dans une optique de sauvegarde du patrimoine culturel. Cependant, on peut regretter que, en voulant réaliser une anthologie, ce qui est peut-être nécessaire dans le paysage ethnomusicologique mozambicain, les auteurs aient privilégié une approche quantitative au détriment d'une présentation systématique des différents instruments, musiques et danses du Mozambique. Signalons encore la publication d'une brochure de Vasco Jacinto Nhussi concernant les deux CD sous le titre «*A música tradicional de Moçambique: antologias das canções*») édition de l'ARPAC, collection Embondeiro n° 9, Maputo, Juillet 1996).

Moira Laffranchini

Madagascar. Musique Antanosy. Enregistrements (août 1995) et textes de présentation de Victor Randrianary. 6 photos de Sylvie Rifflet et 1 carte. Livret de 23 pages français/anglais. 1 CD AIMP IL, VDE-924, 1997.

Officiellement, on distingue aujourd'hui à Madagascar dix-huit groupes ethniques différents de par leur histoire et leur isolement; tous cependant parlent la même langue, le malgache (pouvant présenter des variantes dialectales). Parmi les régions choisies par ces groupes, la partie sud-ouest de l'île a vu s'installer les populations Antandroy et Antanosy, pratiquant principalement la culture du riz et l'élevage de zébus. De ces deux populations, ce sont les Antanosy qui ont été les moins étudiés. Les rares publications discographiques faisant entendre des extraits de musique antanosy montrent pourtant que cette population est dépositaire d'une riche production musicale. Qu'il s'agisse de musique liée à des cultes de possession, à des rituels ou encore de musique profane, cette production musicale semble être principalement caractérisée par un instrumentarium et une utilisation de la voix donnant lieu à diverses formes de polyphonie.

Le disque *Musique Antanosy* réunit des morceaux choisis extraits des répertoires de cette population et en ce sens, il se situe dans la lignée des deux autres publications discographiques auxquelles Victor Randrianary a participé. Il est l'auteur du CD *Anthologie des voix de Madagascar*, publié en 1997, dans la collection Inédit – Maison des cultures du monde (W 260076), et a collaboré aux côtés d'Alain Desjacques à la réalisation du CD *Madagascar. Pays Bara* paru en 1996 chez Ocora (C 560089).

C'est dans une perspective de préservation du patrimoine culturel antanosy, dont l'authenticité, nous dit V. Randrianary, est fragilisée par le contact avec l'étranger, que l'auteur fixe les limites de sa publication. L'objectif sous-tendant la production de ce disque dans son ensemble est sommairement annoncé comme suit: il s'agit pour Victor Randrianary de «[...] constituer des archives de cette musique [Antanosy] qui puissent donner des références aux futures générations comme aux chercheurs ou aux simples amateurs de traditions musicales de Madagascar» (p. 4 du livret). Les extraits du disque sont à mon avis du plus grand intérêt musical, mais le contenu informatif du livret n'est pas toujours très utile quant à la compréhension des faits musicaux qu'il est censé éclairer. Le cheminement choisi par l'auteur pour nous présenter «l'immense diversité de la musique antanosy» (p. 4) ne ressort pas clairement de son texte d'introduction ni de la mise en page du livret, et l'auditeur a finalement du mal à entrevoir le lien entre les différents répertoires qui lui sont proposés.

Malgré cela, l'intérêt esthétique des exemples musicaux présentés est remarquable. Les quelques extraits des différents corpus de musique vocale sont du plus grand intérêt. La première plage du disque nous fait entendre un chant (alternance entre une soliste et un ensemble de voix mixtes) exécuté lors des cérémonies de circoncision *savatsy*. Dans un autre contexte, ce même groupe vocal s'accompagne en frappant des mains (plage 7, chant exécuté durant une séance de guérison appelée *takasy*), ou par le jeu du tambour *langoro* (plage 15, séance de guérison *langoro bilo*). Le déroulement de ces chants est caractérisé par la répétition de vers courts

(plage 1; la traduction des paroles n'est pas donnée), ou la transformation graduelle d'un énoncé (plages 7 et 15) assurée par la soliste et reprise par le chœur.

Le chant de travail exécuté par deux femmes est magnifique (plage 10, chant de tressage de natte; la transcription des paroles est donnée). Bien que les deux voix soient véritablement différenciées sur les plans mélodique et rythmique, leur parcours semble être intimement lié. L'homogénéité des timbres et la faible intensité des voix, se détachant du bruissement de la paille en arrière plan, accentuent le caractère confidentiel de cette rencontre vocale.

Une partie relativement importante du disque (plage 5, 9'03") est consacrée au genre vocal *sarandra* («chant de veillée funéraire») pour deux voix d'hommes. Cette fois-ci, le commentaire du livret renseigne utilement sur le contexte d'exécution de ce répertoire, typiquement antanosy selon l'auteur. Trois textes sont traduits et correspondent visiblement à trois chants différents (les titre donnés sont *Eo aminao*, «Je te quitte», Récit de la mort d'une personne tuée par les *malaso* (voleurs de zébus), et *Pela aho e*, «Je suis une femme»). Peut-être aurait-il été nécessaire d'indexer séparément ces trois chants puisqu'il est impossible de les délimiter à l'oreille, tellement le matériau musical est riche et varié. On entend alternativement une polyphonie à deux voix et un soliste. Dans les sections «duo», les voix sont installées dans un registre relativement aigu, et les deux parties sont homorythmiques sans être strictement parallèles. La voix la plus aiguë développe une ligne mélodique, l'autre étant moins mobile. Ce traitement polyphonique rappelle le bourdon, sans toutefois en avoir les caractéristiques puisque la voix grave ne reste pas à une hauteur fixe. Puis, l'une des voix se tait pendant que l'autre entonne un chant dont l'esthétique contraste fortement avec ce qui précéde; le chanteur fait entendre à lui seul un très riche éventail de techniques vocales. Le contraste des timbres (voix gutturale dans l'aigu, profonde dans le grave), des registres (ligne mélodique descendante entrecoupée de petits cris aigus) et des dynamiques mérite réellement toute l'attention de l'auditeur.

Les extraits où sont réunis à la fois voix et instruments de musique polyphoniques sont eux aussi captivants. Sur les plages 8 et 16, une voix d'homme est accompagnée par la cithare sur caisse *marovany* et par le hochet *kantsa*. Le joueur de cithare est particulièrement virtuose; il fait preuve d'une telle maîtrise de son instrument, qu'il est capable à lui seul de faire entendre plusieurs plans sonores (polyrythmie et lignes mélodiques raffinées sont mises en valeur par la rapidité du tempo et le contraste des dynamiques). Son jeu occupe une telle place dans le trio, que l'extrait de la plage 3 donne réellement l'impression que c'est la voix qui accompagne le jeu de la cithare, et non pas l'inverse comme le dit Victor Randrianary. La même impression d'accompagnement vocal se dégage des deux pièces pour chœur de femmes et ensemble de «sifflets monotonaux» *kololoky* (plage 9 et 17). Cet ensemble peut par ailleurs être entendu à la plage 4. La description organologique qu'en donne Randrianary est obscure, et la photographie à laquelle il se réfère pour la compléter (p. 12) n'éclaire malheureusement pas le lecteur! Comme pour chacune des seize autres notices, les nom, âge et appartenance ethnique de chaque interprète figurent en tête du texte. On constate ainsi que dix personnes font partie de l'ensemble instrumental (constitué de «sifflets

et sifflements»). Sachant que chacun des aérophones n'émet qu'une seule hauteur de son et que les musiciens pratiquent entre eux la technique du hoquet, l'auditeur peut s'interroger sur l'organisation des dix parties entre elles. On aurait souhaité avoir un minimum d'informations sur le système musical lui-même.

On constate encore une fois l'intérêt musical des répertoires instrumentaux et la qualité des musiciens dans les deux duo de flûtes *sosoly* (à embouchure terminale biseautée, maintenue obliquement) (plages 2 et 14). La rapidité et la précision des attaques sont remarquables pour ce type de flûte; le jeu des musiciens est peut-être facilité par l'utilisation des matériaux de récupération pour la fabrication de ces flûtes (homogénéité et rigidité caractérisent le plastique et le métal) comparativement au bambou traditionnellement employé. La plage 12 fait entendre une intéressante association de timbres: celui de la conque *antsiva*, sourd et dont le spectre est plutôt riche en harmoniques graves, auquel se superposent des sifflements aigus.

Ce panorama de la musique antanosy est complété par deux extraits de musique pour «xylophone sur jambes» *atragnatra* (l'instrument est uniquement constitué de lames de bois accordées entres elles que l'instrumentiste dépose – selon un ordre interchangeable – perpendiculairement sur ses deux jambes allongées) (plages 6 et 13), et de l'arc musical *jejolava* (plage 11). L'*atragnatra*, qualifié par l'auteur d'instrument archaïque, est beaucoup moins répandu que les instruments précédents et est exclusivement joué par deux femmes ou deux jeunes filles dans un contexte de divertissement. La pièce «Milahandra est prête» (plage 13) illustre la composition particulière du répertoire associé à l'*atragnatra*: sur un tempo rapide, les deux instrumentistes répètent un court motif mélodique dans lequel toutes les notes ont la même valeur rythmique. L'ajout ou le retrait, en cour de jeu, d'une note (ou de quelques-unes) dans ce motif modifie sensiblement notre perception globale de l'événement sonore. Enfin, le chanteur s'accompagnant de l'arc musical *jejolava* semble ne pas déployer la même énergie que les autres musiciens enregistrés: son jeu est un peu mou, comme si son instrument était fatigué.

Dans ce disque, l'auteur a voulu faire entendre des répertoires musicaux «devenus d'une rareté exceptionnelle, [...] que mêmes les jeunes générations antanosy ignorent aujourd'hui» (p. 4). L'intérêt spécifique de ces documents et leur originalité sont donc évidentes, mais peut-être aurait-il été utile de préciser l'importance socioculturelle de ces musiques par rapport aux deux autres répertoires instrumentaux très connus: la musique pour cithare tubulaire *valiha*[1] et la musique pour vièle *lokanga*[2].

Cette publication a le très grand mérite de porter à la connaissance du public l'extrême richesse des répertoires musicaux antanosy, et trouverait sa place dans une éventuelle anthologie de la musique malgache. Cependant, les commentaires

---

[1] Ce type d'instrument est connu des Antanosy comme le montre, par exemple, les enregistrements publiés par C. Duvelle et M. Razakandraina, *Valiha Madagascar*, face A plage 7 (OCR 18, 1964 / rééd. en 1982).

[2] Instrument qui occupe une place centrale dans les pratiques musicales du sud de Madagascar, et qui est joué par les Antandroy et les Bara, voisin géographiquement des Antanosy.

de Victor Randrianary manquent parfois de clarté et de rigueur du point de vue de la description organologique, et sont quasiment muets en ce qui concerne l'analyse musicale. Une réflexion sur la musique et sur les nombreux aspects sonores que propose ce disque, qui aurait pu être opportunément éclairée par quelques notations musicales, fait défaut. Néanmoins, on doit reconnaître que la tâche est immense, et que ces lacunes sont liées au fait qu'il n'existe jusqu'à maintenant presque aucune étude ethnomusicologique approfondie sur la musique des Antanosy, et plus généralement sur celle des peuples du sud de Madagascar.

Madeleine Leclair

République Centrafricaine. Musiques des anciennes cours Bandia. Enregistrements, textes et photos de Eric de Dampierre et Marc Chemillier ; traduction anglaise : Peter Crowe. Livret bilingue français/anglais de 127 pages, carte, croquis d'instruments, transcriptions, traduction des chants – à l'exception des plages 13, 14, 15 – ainsi que sept photos. 1 CD Le Chant du Monde 274 1009, collection C.N.R.S./ Musée de l'Homme, Paris 1996.

Ce disque, consacré aux musiques des anciennes cours Bandia, réunit des enregistrements collectés chez les Nzakara et les Zandé par Eric de Dampierre – dans les années 1965 à 1985 (13 plages) et Marc Chemillier – en 1993 (5 plages). Il propose un éventail instrumental et vocal représentatif de la musique de ces deux ethnies, une place toute particulière étant accordée à l'art des anciens poètes-harpistes nzakara.

Les Nzakara et les Zandé forment une population d'environ un demi-million d'individus, répartie sur la zone frontalière entre la République Centrafricaine, le Zaïre et le Soudan. Au siècle dernier, ils constituaient neufs royaumes : six, dans la partie Est, vivaient sous l'autorité Vungara – puissant clan autochtone qui s'était allié aux Zandé dont ils favorisèrent l'expansion ; les trois autres étaient placés sous la domination du clan Bandia – d'origine Ngbandi – qui conquit la partie Ouest du territoire zandé, ainsi que le pays nzakara dont il adopta la langue et nombre de coutumes. Les langues nzakara et zandé sont apparentées : la première était parlée dans l'un des trois royaumes bandia, la seconde, dans tous les autres royaumes. Autrefois, les pratiques musicales des deux ethnies étaient fortement liées à la vie de cour, mais force est de constater qu'à l'heure actuelle, la disparition progressive des structures qui régissaient l'organisation politique et sociale de ces royaumes a grandement contribué à la ruine de leur patrimoine culturel.

Les Nzakara possèdent un certain nombre de termes pour classer l'ensemble de leur musique tels que *ngbàkià*, *limanza*, *nakùlúngù*, *lịkụtạ*, *gitangi*, *gbàyà* et *kele-gbe"le* (Chemillier 1995 : 123). Chacun d'eux fait référence à une danse traditionnelle en même temps qu'il désigne une catégorie musicale déterminée par des critères musicaux : les danses *ngbàkià* (danse royale exécutée lors de la fête

de Victor Randrianary manquent parfois de clarté et de rigueur du point de vue de la description organologique, et sont quasiment muets en ce qui concerne l'analyse musicale. Une réflexion sur la musique et sur les nombreux aspects sonores que propose ce disque, qui aurait pu être opportunément éclairée par quelques notations musicales, fait défaut. Néanmoins, on doit reconnaître que la tâche est immense, et que ces lacunes sont liées au fait qu'il n'existe jusqu'à maintenant presque aucune étude ethnomusicologique approfondie sur la musique des Antanosy, et plus généralement sur celle des peuples du sud de Madagascar.

Madeleine Leclair

République Centrafricaine. Musiques des anciennes cours Bandia. Enregistrements, textes et photos de Eric de Dampierre et Marc Chemillier ; traduction anglaise : Peter Crowe. Livret bilingue français/anglais de 127 pages, carte, croquis d'instruments, transcriptions, traduction des chants – à l'exception des plages 13, 14, 15 – ainsi que sept photos. 1 CD Le Chant du Monde 274 1009, collection C.N.R.S./ Musée de l'Homme, Paris 1996.

Ce disque, consacré aux musiques des anciennes cours Bandia, réunit des enregistrements collectés chez les Nzakara et les Zandé par Eric de Dampierre – dans les années 1965 à 1985 (13 plages) et Marc Chemillier – en 1993 (5 plages). Il propose un éventail instrumental et vocal représentatif de la musique de ces deux ethnies, une place toute particulière étant accordée à l'art des anciens poètes-harpistes nzakara.

Les Nzakara et les Zandé forment une population d'environ un demi-million d'individus, répartie sur la zone frontalière entre la République Centrafricaine, le Zaïre et le Soudan. Au siècle dernier, ils constituaient neufs royaumes : six, dans la partie Est, vivaient sous l'autorité Vungara – puissant clan autochtone qui s'était allié aux Zandé dont ils favorisèrent l'expansion ; les trois autres étaient placés sous la domination du clan Bandia – d'origine Ngbandi – qui conquit la partie Ouest du territoire zandé, ainsi que le pays nzakara dont il adopta la langue et nombre de coutumes. Les langues nzakara et zandé sont apparentées : la première était parlée dans l'un des trois royaumes bandia, la seconde, dans tous les autres royaumes. Autrefois, les pratiques musicales des deux ethnies étaient fortement liées à la vie de cour, mais force est de constater qu'à l'heure actuelle, la disparition progressive des structures qui régissaient l'organisation politique et sociale de ces royaumes a grandement contribué à la ruine de leur patrimoine culturel.

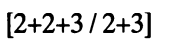
Les Nzakara possèdent un certain nombre de termes pour classer l'ensemble de leur musique tels que *ngbàkià*, *limanza*, *nakùlúngù*, *lịkụtạ*, *gitangi*, *gbàyà* et *kele-gbe"le* (Chemillier 1995 : 123). Chacun d'eux fait référence à une danse traditionnelle en même temps qu'il désigne une catégorie musicale déterminée par des critères musicaux : les danses *ngbàkià* (danse royale exécutée lors de la fête

des ancêtres, héritée des anciens lignages Vouk-pata), *limanza* (effectuée lorsque le chef boit ou fume et rythmée par les frappements de mains de l'assistance) et *nakùlúngù* (dansée au lever du roi, exclusivement réservée aux femmes et accompagnée de chants responsoriaux) sont toutes trois spécifiquement bandia. *Gitangi,* jeu dansé, et *lịkụtạ,* associée à la consommation de chanvre, ne sont pas spécifiques aux Bandia. Enfin *kele-gbe"lé*, pratiquée indifféremment par les hommes et les femmes, ainsi que *gbàyà*, réservée aux hommes, sont des danses de divertissement nzakara d'apparition récente.

Les pièces instrumentales nzakara présentées dans ce disque ne comportent donc pas de titre qui leur soit propre : elles sont désignées par le nom du répertoire de danse auquel elles sont empruntées; la danse *kele-gbe"le* fait l'objet d'une exécution à la sanza (plage 13) tandis que les danses *ngbàkià, limanza, gitangi* sont jouées à la harpe (plages 1 à 8).

La harpe nzakara, couramment appelée *kùndì*, possède cinq cordes convergentes à la table d'harmonie. Sur les plus beaux instruments, une tête sculptée orne l'extrémité du manche[1]. Les cordes sont réparties entre les mains du musicien de la façon suivante : les deux cordes les plus aiguës et les plus graves sont pincées respectivement par le pouce et l'index de la main droite et de la main gauche, la corde centrale étant alternativement pincée par l'index de chacune d'elles.

Les pièces issues de la catégorie *gitangi* (plages 1, 2, 3 et 6) se caractérisent par une formule rythmique répondant au procédé d'imparité déjà mis en évidence dans une grande partie des musiques d'Afrique centrale :

 soit [2+2+3 / 2+3]

Cette formule est matérialisée par la percussion de l'annulaire droit sur la peau qui recouvre la caisse de résonance mais peut également être directement intégrée au jeu polyphonique de la harpe (cf. plage 3). Par ailleurs, elle donne lieu à des variations modifiant le mode d'organisation du regroupement des durées minimales (cf. plage 1 où la formule proposée est [2+2+2+3+3]). Plage 2, l'instrumentiste fait preuve d'une très grande dextérité en combinant adroitement différentes superpositions de ce rythme entre doigt percuté et jeu mélodico-rythmique de la harpe, engendrant ainsi une polyrythmie complexe.

Cette formule rythmique asymétrique, caractéristique des pièces *gitangi* jouées à la harpe, apparaît également dans la partie de grelots qui accompagne le chant *nakùlúngù* exécuté par un chœur de femmes et une soliste (plage 12). Le livret ne fournit cependant pas d'élément de réponse quant à une éventuelle filiation des deux catégories[2].

Les pièces des catégories *ngbàkià* et *limanza* donnent lieu à une exécution homorythmique peu variée faisant appel à cinq consonances différentes. La modalité de subdivision de la pulsation constitue l'élément qui permet de distin-

---

[1] On en trouvera de nombreuses illustrations dans G. Speranza (1995 : 36-53).

[2] Pour de plus amples informations, il est nécessaire de se reporter à l'ouvrage précédemment cité dans lequel Marc Chemillier note (page 114) une information donnée par l'un des harpistes : « la cellule rythmique asymétrique était le propre des airs de danse *nakùlúngù* chantés par les femmes, et c'est seulement dans un passé récent qu'elle a été généralisée à d'autres danses, dont le *gitangi* ».

guer ces deux catégories: les pièces *ngbàkià* sont binaires alors que les pièces *limanza* – dont la pulsation lente est généralement soulignée par des frappements de mains de l'assistance – sont ternaires. Enfin, celles dont le cycle compte cinq ou dix pulsations ont la particularité d'être construites selon un procédé «en canon» qui s'établit entre les deux mains.

La présentation successive des huit pièces de harpe au début du disque pourrait lasser l'auditeur. Cependant, l'accord de l'instrument, qui diffère de plage en plage, renouvelle son attention et suscite nécessairement sa curiosité car le système pentatonique usité offre de multiples configurations. On constate, par exemple, que les échelles destinées à interpréter les pièces *gitangi* comportent des demi-tons et des quintes diminuées (plages 1 et 2) ou encore une succession de tons[3] (plage 6). L'accord entre les deux harpes (plage 8) marque une différence pouvant aller jusqu'à vingt *cents*: ne s'agit-il pas ici d'une volonté délibérée de la part des musiciens d'enrichir le timbre en différenciant légèrement l'accord d'un même degré, plutôt que d'un désaccord pendant l'exécution, ainsi que le suggèrent les auteurs ? Par ailleurs, soulignons que, plage 4, la différence d'accord entre les deux harpes semble encore plus prononcée, mais les mesures des grandeurs d'intervalles ne sont pas précisées.

La harpe, «instrument de la vie civile», revêt un caractère particulier lorsqu'elle se glisse entre les mains d'un poète-harpiste nzakara. Ce dernier, spécialiste mais non professionnel, n'a rien de commun avec un griot. Il n'est pas attaché à une cour et chante pour un public restreint, davantage captivé par sa parole que par sa musique. Mémoire vivante de l'histoire et en même temps témoin de son temps, sa parole est écoutée avec respect, plaisir ou crainte. Critique acerbe, il s'élève contre l'injustice (cf. «L'éléphant de la colère», plage 7) ou se moque avec humour de la cour passive et fainéante (plage 4). La musique est là pour sublimer la parole qui, à son tour, se veut musique: plage 1, l'intonation de la voix se laisse porter par les tons et les tensions vocaliques de la langue, son débit rapide semblant mêler son propre rythme à celui du *gitangi*; au milieu de sa prestation, le musicien laisse libre cours à sa fantaisie et à plusieurs reprises, ses bruits de gorge et ses roulements de langue illustrent des propos empreints à la fois de tradition et de modernité (complainte faisant allusion au père qui s'éloigne sur son grillon – comprendre par là, son Vélosolex). Le poète-harpiste manie avec aisance l'art de la rhétorique, utilisant nombre de métaphores et une mise en apposition systématique d'interjections. Par le biais d'un jeu subtil de substitutions, il évoque (plage 4) les tourments d'une vie sous l'autorité de «l'étranger», en la comparant aux dou-

[3] Simha Arom (1985) avait déjà signalé «Quant à nous, le seul type d'échelle que nous ayons rencontré présentant cette caractéristique provient de la population Nzakara. Il s'agit du système équihexatonique suivant: Si, Ré bémol, Mi bémol, Fa, Sol, La, Si. C'est, en d'autres termes, une 'gamme à tons entiers', utilisée pour un répertoire de chants féminins. Ici aussi, ce système côtoyait le système pentatonique traditionnel, qui était toutefois le plus couramment usité dans cette population.» De plus Frédéric Voisin note (1995: 128/1): «un tel accord ne serait donc pas équihexatonique défectif, comme on pourrait le penser, mais bel et bien équipentatonique au sens banda du terme [...] l'échelle conceptuelle procède par la *sommation d'intervalles égaux* sans faire appel au cadre préalable de l'octave.»

leurs causées par l'absorption d'un alcool fort «ce tord-boyaux, vous les Vougbandi, vous devez apprendre à le supporter pour continuer [à boire]».

Outre des plages consacrées à la harpe, ce disque propose des pièces pour xylophone sur troncs de bananier[4], pour xylophone portatif, pour sanza ainsi que des chants féminins, exécutés en solo *a cappella* ou en formation soliste/chœur accompagnée d'instruments rythmiques (grelots, cloches, tape-cuisses).

Le xylophone *kpáníngbá* est un instrument zandé pratiqué également chez les Nzakara. Son clavier comporte dix à quinze lames maintenues perpendiculairement à deux troncs de bananiers à l'aide de petits bâtonnets fichés dans chacun d'eux. Deux ou trois instrumentistes se placent côte à côte ou de part et d'autre du clavier, tenant une baguette dans chaque main; ce xylophone sur troncs de bananier, accompagné par un tambour à fente et des grelots (plage 18), anime les soirées de divertissement, les veillées mortuaires ou la fête des moissons. La sanza (plage 13) possède quant à elle un charme grésillant très discret: l'instrumentiste interprète ici une pièce dont le rythme ternaire, alternant longue/brève, est caractéristique du *kele-gbe"le* .

Par ailleurs, Eric de Dampierre et Marc Chemillier ont également tenu à nous faire entendre des instruments qui ont totalement disparu de nos jours: c'est le cas du xylophone portatif (plage 16) et des cloches doubles (plages 14 et 15). Le xylophone portatif qui pouvait être joué par les chefs ou le roi lui-même, accompagnait la danse royale *ngbàkià*. Contrairement à tous les xylophones de ce type que l'on rencontre en Afrique centrale, celui-ci surprend par son timbre métallique et par l'absence de mirliton à l'extrémité des calebasses qui font office de résonateurs[5]. Quant aux cloches doubles dont l'usage était exclusivement réservé aux femmes de la cour, elles se joignaient au jeu de tape-cuisses (plages 14 et 15), instrument nzakara au son curieux, rarissime dans ces royaumes.

Les plages 10 et 11 nous permettent d'apprécier la voix émouvante de Wolo, femme nzakara qui chante *a cappella* lors des veillées au coin du feu. Enfin, de sa voix féminine étrangement travestie, Batie nous conte la devise de l'oiseau *ísò* dans une chantefable où alternent voix parlée et voix chantée (plage 9).

Les enregistrements effectués à différentes époques nous permettent de porter un regard diachronique sur la musique des Nzakara-Zandé. En 1993, Marc Chemillier se heurta à de grandes difficultés et ne put reconstituer certaines formations instrumentales dans leur intégralité en raison de l'abandon progressif de la pratique de certains instruments. Les plages 17 et 18 nous rassurent en revanche quant au *kpáníngbá*: on constate avec plaisir que dans l'enregistrement de 1993, les musiciens font montre de la même vigueur et de la même dextérité que ceux qui participèrent à l'enregistrement réalisé vingt-cinq ans plus tôt, en particulier par la brillante utilisation de la technique du jeu alterné dans l'exécution de variations par monnayage.

---

[4] Instrument que l'on a déjà pu entendre dans un disque de la même collection: *République Centrafricaine. Musique pour xylophones,* enregistrements, texte et illustrations de Vincent Dehoux, un CD, LDX 274932.

[5] «Chez les Nzakara, les lames ont une épaisseur deux fois moindre que celles des lames de xylophone Banda et Gbaya – mais d'une texture plus dense», (Voisin 1995: 123).

L'ensemble de l'ouvrage témoigne d'une démarche esthétique visant à rendre compte non seulement de la réalité musicale, mais aussi du contexte sonore et de l'atmosphère poétique qui l'entourent: par instants, chants d'oiseaux et manifestations de l'assistance se mêlent à la musique. De plus, les enregistrements d'Eric de Dampierre représentent de précieux témoignages; peu importe alors que la prise de son soit monophonique!

Enfin, le travail accompli par les deux auteurs constitue une réponse aux propos – toujours d'actualité – que formulait Erich von Hornbostel il y a une soixantaine d'années:

«Jusqu'ici, nous savions à peine ce qu'est la musique africaine; si nous ne nous hâtons pas de l'enregistrer au moyen du phonographe, nous ne saurons pas même ce qu'elle fut» (Hornbostel 1928: 60).

Nathalie Fernando

Références

AROM Simha
1985 *Polyphonies et polyrythmies d'Afrique centrale. Structure et méthodologie.* Paris: SELAF.

CHEMILLIER Marc
1995 «La musique de la harpe», in: Eric de Dampierre (éd.), *Une esthétique perdue.* Paris: Presses de l'Ecole Normale Supérieure: 99-208.

HORNBOSTEL Erich von
1928 «African Negro Music», *African Journal of the International Institute of African Languages and Cultures* I/1.

SPERANZA Gaetano
1995 «Sculpter au singulier»», in: Eric de Dampierre (éd.), *Une esthétique perdue.* Paris: Presses de l'Ecole Normale Supérieure: 25-53.

VOISIN Frédéric et France CLOAREC-HEISS
1995 «Echelles musicales et données linguistiques: vers une histoire des sociétés oubanguiennes», in: *Ndroje Balendro: musiques, terrains et disciplines.* Paris: SELAF: 119-139.

Deux disques de musique populaire suisse

Die Volksmusikinstrumente der Schweiz / Les instruments de musique traditionnels suisses / Traditional Swiss Musical Instruments. Enregistrements Télévision suisse romande, 1979-1980. Accompagné d'une brochure trilingue (allemand / français / anglais) illustrée de 52 pages. Recherche et texte (remis à jour) Brigitte Bachmann-Geiser. 1 CD Claves 50-9621, 1996 (rééd.).

Schweizer Volksmusik /Traditional Swiss Music. Tag der Schweizer Volksmusik IMF Luzern. *Lieder, Jodel, Rufe, Tänze / Songs, yodels, cow calls, dances.* Innerschweiz, Bern, Appenzell, Graubünden, Ticino, Romandie. Enregistrements Radio DRS (Studio Bâle), Lucerne, 1994. Livret bilingue (allemand / anglais) illustré de 27 pages. Sélection musicale et texte Brigitte Bachmann-Geiser. 2 CD Zytglogge ZYT 4532, 1996.

Ces deux publications sonores ont été réalisées à différents moments et par différentes maisons d'édition. Mais toutes deux portent sur la même matière, à savoir la musique populaire suisse, et ont été conçues par l'ethnomusicologue Brigitte Bachmann-Geiser, qui est aussi l'auteur des notices d'accompagnement. C'est pourquoi j'entreprendrai une comparaison substantielle des deux, plutôt qu'un compte rendu de chaque publication individuelle. Je tiens également à souligner d'entrée que le point de vue adopté ici n'est pas seulement celui de l'ethnomusicologue mais aussi celui de l'archiviste et de la documentaliste de supports sonores à la Phonothèque Nationale Suisse.

De janvier 1979 à avril 1980, une équipe de la Télévision suisse romande réalisa une série intitulée *Balade à travers la musique populaire suisse*, selon une conception élaborée par Brigitte Bachmann-Geiser. Avec la participation de plus de quatre cents musiciens et musiciennes de presque toutes les régions de Suisse, ces films présentent la facture, la technique de jeu et l'utilisation d'une soixantaine d'instruments de musique. Par la suite, la maison Claves publia les matériaux sonores sous forme de deux disques 33 tours, accompagnés d'une brochure en quatre langues richement illustrée. La notice d'accompagnement était basée sur les données recueillies par Brigitte Bachmann-Geiser au cours de recherches menées entre 1971 et 1977 dans toute la Suisse et publiées dans l'ouvrage *Die Volksmusikinstrumente der Schweiz* (Leipzig/Zürich 1981). En 1993, le diffuseur japonais de Claves publia le matériel pour la première fois sur disque compact. Claves suivit l'exemple en republiant les plages des 33 tours sur CD; à cette occasion il proposa aussi une version mise à jour de la notice d'accompagnement, enrichie de nouvelles illustrations. Cette republication sur un support meilleur et plus durable que le microsillon se justifie sans doute en raison de la pérennité et de la valeur des matériaux sonores. Dans le cas présent, la question du support représente un facteur d'autant plus crucial que tous les exemples sonores sont tirés d'enregistrements professionnels de grande qualité.

De plus, il ne s'agit pas seulement de simples extraits de musique mais de documents sonores soutenus par un travail scientifique. Les instruments sont

répartis selon la classification établie par Hornbostel et Sachs, comprenant idiophones, membranophones, cordophones et aérophones. Après une brève présentation de chaque classe, les différents instruments sont décrits du point de vue organologique. Suit l'indication du lieu et de la date de chaque enregistrement, ainsi que de l'identité des interprètes et du titre de la pièce jouée. Pour quelques instruments, on dispose d'une photo qui les illustre en situation de jeu; d'autres font l'objet de dessins. De nombreux instruments – en particulier les idiophones – sont mentionnés par leur appellation locale, par exemple le terme suisse-allemand *Chlefeli* pour les castagnettes ou l'expression valaisanne *Täggi*, voire celle de *tablèch* – terme provenant du dialecte tessinois – pour le tapolet.

Brigitte Bachmann-Geiser n'a pas hésité à inclure dans les idiophones et les aérophones des instruments joués avant tout par les enfants. Dans le cas des idiophones, il s'agit notamment d'instruments bruyants que les enfants font sonner lors de certains rituels coutumiers. Parmi les aérophones simples, joués par les enfants, on trouve soit des rhombes fabriqués en différentes matières naturelles, soit des flûtes et des hautbois en matières végétales.

Aux nombreux instruments représentant les quatre classes mais connus également dans d'autres cultures musicales, il faut ajouter ceux qui sont de tradition proprement suisse, comme la pièce de cinq francs et la jatte, avec lesquelles on produit la «ronde de l'écu» qui, en Appenzell, accompagne souvent le yodel naturel (*Naturjodel*); autre exemple, le cor des Alpes et sa variante coudée, le *Büchel*. Grâce à ces documents sonores provenant d'enregistrements qui ne remontent pas à plus d'un quart de siècle, il est facile de réfuter l'idée reçue qui veut qu'il n'existe plus guère aujourd'hui de musique traditionnelle en Suisse. Loin d'une collection muséale d'instruments de musique témoignant d'une culture musicale désuète, l'anthologie en question rend hommage à une tradition musicale toujours vivante. C'est là, à mon avis, sa principale contribution, laquelle, comme on verra, est largement confirmée par la seconde publication dont il est ici question.

Quelques remarques critiques au sujet de la conception de la notice d'accompagnement s'imposent néanmoins. On l'a dit: pour la publication en CD, le texte de la notice a été remanié. Or, le seul changement pertinent par rapport à la publication initiale est l'adaptation du titre du disque à la terminologie actuellement en vigueur. Au lieu de «Les instruments de musique populaire en Suisse» et «*Folk Music Instruments of Switzerland*», on lit maintenant «Les instruments de musique traditionnels suisses» et «*Traditional Swiss Musical Instruments*». Mais le choix des illustrations de la réédition laisse à désirer. Dans bien des cas, on retrouve celles de la publication antérieure, mais elles ont été reproduites sous un angle différent qui ne permet pas nécessairement de mieux distinguer le sujet. De plus, comme un livret de CD est de format plus petit qu'un livret de disque 33 tours, il fallait réduire les illustrations. En revanche, la modification qui s'imposait réellement, à savoir l'uniformité des titres des pièces sur la base du nom des instruments, n'a pas été apportée. C'est ainsi que l'on retrouve dans la nouvelle édition des titres reflétant le nom d'un instrument, à côté d'autres titres se rapportant au mode de jeu (par exemple, «la ronde des écus») et d'autres

encore qui indiquent l'occasion musicale (comme le «*Zimmermannsstreich*»). Quant aux traductions, elles manquent de cohérence; ainsi le terme allemand *Schellenbaum* désignant le «chapeau chinois» figure-t-il seulement entre parenthèses après l'appellation française. Quand on revendique une terminologie scientifique, il faut s'y tenir avec rigueur.

Une autre carence de la réédition est la suppression du texte italien, alors que plusieurs exemples musicaux proviennent de la Suisse italophone. Une publication qui veut rendre compte de toutes les régions linguistiques de notre pays devrait être multilingue, d'autant plus que l'édition antérieure en donne l'exemple.

Dans l'introduction de la notice accompagnant le CD réalisé lors de la Journée de la musique populaire suisse, célébrée le 4 septembre 1994 dans le cadre du Festival international de la musique à Lucerne, Brigitte Bachmann-Geiser affirme au sujet de la diversité culturelle et linguistique de la Suisse: «En Suisse, les différentes cultures s'expriment dans les quatre langues nationales et dans de nombreux dialectes [...] Les régions se distinguent non seulement par leur structure géographique, leur langue [...] mais aussi par leur musique [...] Il est encore possible de nos jours de classifier la musique traditionnelle suisse en termes régionaux». L'objectif principal de la Journée de la musique traditionnelle suisse était de démontrer, avec le concours de musiciens et de chanteurs venant de toutes les régions de Suisse, que la musique traditionnelle suisse se perpétue en dépit d'une folklorisation et d'une commercialisation omniprésentes. Les enregistrements figurant sur le CD en question, réalisés *live* par un ingénieur du son du Studio de Bâle de la Radio suisse-alémanique, établissent ainsi un lien avec le CD publié par Claves. Tandis que ce dernier atteste la pluralité vivante des instruments de la musique traditionnelle suisse, le CD lucernois illustre les divers styles régionaux de cette musique.

Dans le second cas également, l'auteur était responsable du choix du programme et du commentaire. Au cours de ses longues recherches sur les instruments de musique, elle a fait la connaissance de nombreux interprètes de musique traditionnelle de toutes les régions de Suisse, dont elle a pu inviter un grand nombre à Lucerne. Elle a su assurer une programmation harmonieuse en engageant à la fois des musiciens – y compris des enfants – qui pratiquent une musique régionale traditionnelle et de jeunes artistes qui se consacrent à la réinterprétation de la musique et des chansons traditionnelles; parmi ces derniers, mentionnons l'ensemble tessinois «Vent Negru», la comédienne et musicienne bernoise Christine Lauterburg qui pratique le yodel, le duo musette des accordéonistes jurassiennes Corinne et Fabienne Chapuis, et enfin Mytha, le «*Contemporary Alphorn Orchestra*».

Cette Journée de la musique traditionnelle fut un événement inoubliable car elle offrit l'occasion rare de faire l'expérience, en une seule journée et en un seul lieu, de toute la diversité vivante de la musique traditionnelle suisse. Selon le programme, une heure environ était réservée à chaque région. Brigitte Bachmann-Geiser introduisit les différents groupes de façon compétente et claire, tout en cédant la parole aux interprètes qui voulaient eux-mêmes commenter leur musique. Des extraits du programme furent présentés le jour même et le lende-

main par la télévision et la radio suisses, et la manifestation trouva également un écho dans la presse écrite. Mais il aurait été dommage que cette image sonore unique de la musique traditionnelle suisse n'ait pu servir à d'autres fins.

Inspirée par le nombre de réactions positives, Bachmann-Geiser a œuvré pour que les enregistrements en direct de la Radio DRS et une sélection des meilleurs clichés réalisés par les photographes de presse fassent l'objet d'une publication. Elle a trouvé un éditeur de choix en la maison Zytglogge, connue de longue date pour ses activités dans le domaine de la promotion du patrimoine culturel suisse, qu'il prenne la forme de l'écrit, de l'image ou du son.

Les trente-sept chansons et danses de ce CD ont été réparties en fonction des styles régionaux. La première partie comprend des exemples typiques de Suisse centrale, comme le jeu d'instruments simples, souvent fabriqués par les interprètes-amateurs eux-mêmes, et diverses formations caractéristiques (notamment un ensemble de «cithares à manche» de Kriens), auxquels s'ajoutent le jeu du *Büchel* et le yodel naturel du Muotatal (canton de Schwyz). Les autres régions sont représentées sur le même modèle, par leur musique vocale et instrumentale distinctive il s'agit de la région bernoise, de celle du Säntis, du pays de Glaris, des Grisons, du Tessin et de la Romandie. Dans la notice d'accompagnement, une description détaillée des caractéristiques musicales de chaque région fait figure d'introduction, suivie d'indications précises, pour chaque pièce, sur les interprètes, les instruments joués et, le cas échéant, le contenu de la chanson. Pour aider à visualiser l'étendue respective des différentes régions concernées, une carte géographique de la Suisse est reproduite en première page.

Tout ce matériel est complété de manière exemplaire par la documentation que l'auteur a réunie sur les instruments de musique traditionnels suisses. Nous disposons ainsi d'une image sonore authentique et exhaustive de la musique traditionnelle suisse dans toute sa vitalité et sa diversité régionale. Ces qualités sont soulignées par la prise de son en direct, qui nous livre les réactions et les applaudissements du public. C'est un CD excellent sur tous les plans mais on aurait souhaité une traduction française et italienne de la notice d'accompagnement, non seulement pour respecter la tradition suisse du multilinguisme, mais encore pour rendre hommage à la contribution importante des interprètes originaires de ces régions linguistiques.

Silvia Delorenzi-Schenkel

Traduit de l'allemand par Isabelle Schulte-Tenckhoff

RENCONTRES

UN COLLOQUE À MANILLE
Compte rendu de la 18e Conférence et Festival de la Ligue des Compositeurs asiatiques. Manille, Philippines, 20-26 janvier 1997

Ce sont les Philippines qui ont accueilli, cette année, la conférence des compositeurs et musiciens asiatiques, qui a lieu, chaque année, dans un pays différent de l'Asie. Elle réunit habituellement les représentants de pays aussi variés que la Thaïlande, le Vietnam, Singapour, l'Indonésie, la Corée, la Chine, Hong Kong, Taïwan, le Japon, l'Azerbaidjan, l'Iran, Israël, Chypre. On y rencontre aussi quelques compositeurs d'Amérique du Nord, de Nouvelle-Zélande ou d'Europe qui ont développé des liens particuliers avec la musique asiatique ou qui se sentent proches de l'Asie pour des raisons géo-culturelles. Ils font parfois intervenir dans leurs œuvres des instruments traditionnels de l'Asie.

Les rencontres de Manille réunissaient plus de cent cinquante participants. Elles étaient organisées par le compositeur Ramon P. Santos de la Ligue des compositeurs philippins ACL, en collaboration avec une série d'institutions aussi solidaires les unes des autres. Parmi celles-ci, on trouvait l'Université des Philippines, l'Université de Saint Thomas, l'Université des Femmes des Philippines, L'Institut Asiatique pour la Liturgie et la Musique, le Collège St. Scholastica, le Centre Culturel des Philippines et la Casa San Miguel Pundaquit.

Le programme proposé était extrêmement concentré, en particulier sur le plan du nombre des œuvres musicales qui y ont été exécutées, plus d'une cinquantaine en une semaine, ce qui rendait le travail de préparation considérable (la plupart des œuvres étaient jouées pour la première fois). En effet, l'un des aspects les plus remarquables et les plus originaux de cette conférence était l'idée d'enrichir les communications/discussions sur la musique savante contemporaine par de nombreux concerts venant illustrer les dernières créations des compositeurs d'avant-garde mais aussi les musiques traditionnelles de l'Asie d'aujourd'hui. Plusieurs intervenants sont venus rendre compte des activités musicales de leurs pays respectifs, témoignant ainsi du développement parallèle de deux langages musicaux : celui de l'Orient et celui de l'Occident, sans que l'un entame ou exclue l'autre. La pénétration de notre musique contemporaine dans le contexte musical de l'Asie traditionnelle a marqué une nouvelle évolution dans la musique savante de ce

continent, telle que l'illustraient des compositions récentes pour le gamelan javanais, d'une grande beauté, fondée sur une séculaire esthétique de cour.

Le choix des concerts de musique traditionnelle était éclectique. On a pu entendre la musique des Kalinga de Luzon (des flûtes et percuteurs de bambou animant la danse), celle des Magindanao de l'île de Mindanao (des métallophones, des percussions de bambou et de bois), mais aussi la musique des Aborigènes de Taïwan, le gamelan de cour de Java et les très belles séquences d'une ancienne musique de cour chinoise, le *Nanguan,* ou d'un vieil opéra chinois, le *Liyuan,* tous deux réhabilités à Taïwan.

La musique ethnique des Philippines a retenu l'attention des auditeurs, non seulement par la qualité de ses musiciens, mais aussi par le côté vivifiant d'un art qui a gardé toutes ses fonctions concrètes. Cette musique ne subsiste plus qu'auprès de quelques populations isolées, la domination espagnole et américaine subie par les Philippines ayant repoussé la musique autochtone dans des zones de repli. Le vieux fonds musical préhispanique est notamment illustré par l'ensemble *Kulintang* des Magindanao, composé d'une rangée horizontale de gongs à bulbe, de gongs suspendus et d'un tambour. Il est le vestige des influences hindoues et musulmanes qui ont marqué le Sud de Mindanao.

Ce qui frappe dans le *Kulintang* joué en plein air, c'est l'exceptionnelle fluidité et liquidité de timbres des métallophones, dont la vibration cuivrée se prolonge délicatement dans l'atmosphère. Cet aspect du jeu des gongs de Mindanao rappelle plus la sonorité de certains instruments religieux de l'Inde (telles les cymbales joués à l'entrée des temples hindous) que celle des gamelans indonésiens, malais ou des métallophones thaïs et birmans. Les rythmes, originaux, sont, en outre, d'une subtile complexité.

Aux concerts venaient s'ajouter des ateliers de musique traditionnelle très intéressants, les uns portant sur la musique autochtone et les autres sur celles de Corée et de Taïwan.

Parmi les compositeurs philippins de musique contemporaine (d'essence occidentale), on a pu entendre des œuvres de José Maceda, Ramon P. Santos, Lily Anne N. Perez, Jomar B. Ferreria, Gian Mari Gianan et d'autres. Alors que certaines d'entre elles n'appelaient qu'un orchestre de chambre (dirigé par Francisco Feliciano), c'est l'orchestre Philharmonique des Philippines (dirigé par Josefino Chino Toledo) qui avait été sollicité pour interpréter les autres, au nombre desquelles des œuvres du Vietnam, de Corée, du Japon, de Hong Kong, de Taïwan et de Nouvelle-Zélande. Enfin, une séance était exclusivement consacrée à la créativité des jeunes compositeurs dont le talent fut récompensé par un prix (remporté cette année par une Coréenne). Signalons que la Ligue des compositeurs édite aussi un périodique qui rend compte de l'actualité des musiques dans chaque pays.

Dans cette conférence où l'on avait l'heureux privilège d'entendre plus de musiques que de communications, citons cependant les interventions de José Maceda (sur les rapports entre l'évolution, la dynamique et les fondements des musiques savantes de l'Asie et de l'Europe) ainsi que celle de Dieter Mack (sur les relations entre les procédés du gamelan balinais et de la musique occidentale).

De son côté, le Centre culturel des Philippines de Manille a tenu à inaugurer, en présence des participants à la conférence, une très belle exposition d'instruments de musique traditionnels provenant de plusieurs pays d'Asie. Celle-ci constitue désormais une collection permanente du Centre, accessible au public. Parmi les instruments des Philippines, l'attention était attirée sur un magnifique luth décoré, en forme de pirogue allongée, le *kudyapi* des Maranao.

En conclusion, cette conférence de la Ligue des Compositeurs Asiatiques était remarquable à plus d'un point de vue : par l'originalité de certaines communications, par les informations apportées sur la musique de chaque pays, par la qualité d'exécution de certaines œuvres, par ses brillants concerts de musique traditionnelle, enfin par l'organisation tout à fait remarquable dont les Philippins ont fait preuve tout au long de ces journées. Le professionnalisme s'accompagnait ici d'un grand sens de l'hospitalité et du cérémonial, qui sont la marque d'un art de vivre que l'Europe a malheureusement perdu.

De cette conférence se dégageait une extraordinaire dynamique, fondée non seulement sur la solidarité et l'échange entre les pays d'Asie, mais aussi sur l'encouragement d'une musique jeune et inédite, riche d'énergies et de potentiels. Une nouvelle école de musique est née dans l'Asie d'aujourd'hui, dont on ne peut qu'admirer la fine maîtrise et l'aptitude à la concentration. Cette école repose sur une musique occidentale en pleine ébullition et sur une musique traditionnelle qui évolue constamment, l'une étant le ferment de la créativité de l'autre.

Anne Caufriez

OUVRAGES REÇUS

Les ouvrages figurant ici ont été reçus par la Rédaction et n'ont pour l'instant pas pu faire l'objet d'un compte rendu.

Raymond AMMANN: ***Danses et musiques kanak.*** Nouméa: Agence de Développement de la Culture Kanak, 1997. 289 p., photographies noir-blanc, dessins, transcriptions.

Laurent AUBERT, Bernard CRETTAZ, Maurice GRABER, Émilienne MUKARUSAGARA et Louis NECKER: ***Genève métisse. De la Genève internationale à la cité pluriculturelle.*** Genève: Zoé / Musée d'ethnographie, 1996. 294 p., photographies noir-blanc.

François BOREL, Marc-Olivier GONSETH, Jacques HAINARD et Roland KAEHR, éds: ***Pom pom pom pom. Musiques et caetera.*** Neuchâtel: GHK éditeurs/Musée d'ethnographie, 1997: 296 p.

Sully CALLY: ***Le grand livre des musiciens créoles, Tome 1. Guadeloupe, Guyane, Martinique.*** Gros Morne (Martinique): Sully Cally Productions, Collection Patrimoine, 1996. 284 p., photographies noir-blanc.

Emilia COMIŞEL: ***Constantin Brăiloiu (1893-1958).*** Bucarest: Editura Academiei Române, 1996. 126 p., photographies noir-blanc.

Jean-François DUTERTRE, éd.: ***Trad 97. Guide des musiques et danses traditionnelles.*** Paris: IRMA Editions, collection CIMT (Centre d'information des musiques traditionnelles), 1996. 350 p.

EUROPEAE. Journal des Européanistes. Journal of the Europeanists II-2. Bruxelles: Société des Européanistes, 1996. 190 p.

Daniel GENTON: ***Live Djembé.*** *«Pratiquez sur la cassette les 59 rythmes traditionnels africains de 3'30'' chacun».* Brochure autoproduite, 1996, 28 p., transcriptions musicales, accompagnée d'une casssette d'exemples musicaux.

Annie GOFFRE, éd.: ***Polyphonies corses. L'orgue et la voix.*** Paris: L'Harmattan, collection Anthropologie du Monde Occidental, 1996. 190 p.

Guide de la facture instrumentale Languedoc-Roussillon. Montpellier: Aram LR (Association régionale des activités musicales et chorégraphiques en Languedoc-Roussillon), 1996. 134 p., photos couleurs.

Guide des chants de marins. Répertoire pour chanter à bord ou au port. Douarnenez: Le Chasse-Marée/ArMen, 1997. 128 p., photos couleurs.

Journal of Mediterranean Studies VI-1: «Creativity and Tradition. Mediterranean Folk Poetry in Sung Form». Malta: The Mediterranean Institute, University of Malta, 1996. 196 p.

Denis LABORDE, éd.: ***Repérer, enquêter, analyser, conserver... Tout un monde de musiques.*** Paris: L'Harmattan, collection Anthropologie du Monde Occidental, 1996. 184 p.

Jean-Marie LEDUC: ***Le dico des musiques. Musiques occidentales, extra-européennes et world.*** Paris: Seuil, collection Les dicos de point-virgule, 1996. 700 p.

Claudine LEFEVRE, Jean LOULENDO et l'ensemble KODIA: ***Africa. Musiques traditionnelles du Centre et de l'Ouest.*** Courlay (France): Éditions J.-M. Fuzeau, 1994. 88 p. Coll. Itinérances, un livret pédagogique accompagné d'un CD.

Isabelle LEYMARIE: ***La musique sud-américaine. Rythmes et danses d'un continent.*** Paris: Découvertes Gallimard, 1997. 128 p., photographies noir-blanc et couleurs.

Lothaire MABRU: ***Pratiques collectives du chant traditionnel dans le Sud de la France.*** Languedoc-Roussillon: Aram LR (Association régionale des activités musicales et chorégraphiques en Languedoc-Roussillon), 1996. 112 p.

MARTOR. Revue d'anthropologie du Musée du paysan roumain. Vol. 1. Bucarest: Musée du paysan roumain, 1996. 256 p., croquis, photographies noir et blanc.

Arvind PARIKH, ed.: ***Seminar on Indian Music and the West.*** Bombay: Sangeet Research Academy, 1996. 242 p.

Arvind PARIKH, ed.: ***Seminar on Tradition & Change.*** Bombay: Sangeet Research Academy, 1995. 220 p.

Carlos A. PORRO FERNANDEZ: ***Fonoteca de tradición oral. Cintas 1 a 100.*** Urueña (Valladolid): Centre etnográfico Joaquín Díaz, 1997. Collection Temas documentales de cultura tradicionál. 321 p.

Miriam ROVSING OLSEN: ***Chants et danses de l'Atlas (Maroc).*** Paris: Cité de la Musique / Arles: Actes Sud, 1997. Collection Musiques du monde. 153 p., accompagné d'un CD.

Amnon SHILOAH: ***Music in the World of Islam. A Socio-Cultural Study.*** Aldershor (UK): Scolar Press, 1995. 243 p.

Manuel TERÁN DE LA QUINTANA, ed.: ***Música y Músicos. 1 Concurso Juan de Herrera de Fotografía.*** Aravaca (Madrid): Centro Cultural Juan de Herrera, 1997. 32 p., photographies noir-blanc et couleurs

VMS-AMS. Bulletin d'information de l'association des musées suisses. Info 58: «L'instrument de musique dans les musées. Quelle restauration pour quelle esthétique ? Actes du colloque AMS-ICOM, Lausanne, novembre 1996». Bâle: Association des musées suisses / Verband der Museen der Schweiz/ Associazione dei musei svizzeri, 1997. 115 p., photographies noir-blanc.

AUTEURS

Raymond AMMANN, né en Suisse, est diplomé des Universités de Bâle et de Berne. Titulaire d'un doctorat en ethnomusicologie, il a étudié les musiques et les danses de la région du Détroit de Bering, ainsi que les musiques et les danses de la Mélanésie. Dans le cadre d'un programme de recherches confié par l'Agence de Développement de la Culture Kanak (Nouméa), il étudie les danses et musiques kanak de Nouvelle-Calédonie depuis 1992. Raymond Ammann a donné des conférences à l'occasion de réunions internationales d'ethnomusicologues et a publié plusieurs articles. En 1994, il a publié un premier ouvrage pour le grand public, *Les danses kanak, une introduction*, dirigé une collection de cassettes sur les chants des Iles Loyauté et conseillé la réalisation de films vidéo sur les danses kanak. En 1997 sort *Musiques et Danses Kanak*, un livre accompagné par un disque compact dans la collection AIMP.

Jacques BOUËT, né en 1945, est actuellement Maître de Conférences en langue et civilisation roumaines à l'Université de Montpellier III et membre associé de l'UMR 9957 (CNRS/Laboratoire d'ethnomusicologie du Musée de l'Homme). Il fut en 1967 étudiant au Conservatoire de Bucarest où il a suivi les enseignements de violon, d'harmonie, de solfège et d'ethnomusicologie (ce dernier assuré alors par des disciples directs de Constantin Brăiloiu). Après des études d'ethnologie et de linguistique, il a consacré une thèse de doctorat à la tradition orale roumaine (Montpellier 1976). Il a collaboré à plusieurs missions de recherche sur le terrain en Roumanie ayant donné lieu à diverses publications discographiques (2 CD et un troisième en cours de réédition) et bibliographiques. Il a également effectué des recherches plus sporadiques en Macédoine et à Formentera (Baléares).

Martin CLAYTON a entrepris l'étude de la musique savante de l'Inde du Nord en 1984 lors d'un séjour à Delhi. En 1988 il obtient son BA (en musique et en hindi) à la School of Oriental and African Studies de l'Université de Londres; de 1989 à 1992, il prépare son PhD dans la même institution. Il a ensuite enseigné l'ethnomusicologie, la musique indienne et donné des cours de *sitār* dans différentes universités du Royaume-Uni. Membre du comité du British Forum for Ethnomusicology, Martin Clayton est à l'heure actuelle maître de conférence en ethnomusicologie à l'Open University.

Jérôme CLER, 38 ans, normalien, agrégé de Lettres Classiques, a poursuivi parallèlement à des études littéraires une recherche personnelle sur la musique, à travers la pratique de la guitare flamenca en Espagne, puis des luths de Turquie (*saz, tanbur*) en suivant l'enseignement de Talip Özkan à Paris. Détaché au CNRS (URA D 1540, « Mondes turcs et iraniens à l'époque moderne et contemporaine », Strasbourg), il achève une thèse de doctorat consacrée à la pratique et au système musical d'un ensemble de villages du sud-ouest de la Turquie.

Philippe DONNIER a abordé le monde du flamenco par la guitare. Après avoir obtenu un diplôme d'ingénieur de l'École supérieure de Physique et Chimie de Paris, il a étudié au Conservatoire de Cordoue, où il a obtenu le diplôme de professeur de guitare classique en 1978. En 1987, il obtient un certificat d'aptitude pour l'enseignement des musiques traditionnelles et, en 1996, un doctorat en ethnomusicologie à l'Université de Paris X Nanterre. Aujourd'hui établi à Cordoue, il partage son temps entre la pratique de la guitare flamenca et la recherche. Il est l'auteur de deux livres et de divers articles consacrés au flamenco.

Jean DURING, né en 1947, est docteur en lettres et chercheur au CNRS. Il est l'auteur de nombreuses publications sur les musiques orientales. Après une formation en musique occidentale et en philosophie, il aborde la culture iranienne. Au cours d'un séjour de neuf ans en Iran (1972-1981), il apprend la musique persane en fréquentant les grands maîtres de la tradition. Ses recherches couvrent des aspects très divers, aussi bien historiques que purement musicologiques (*La musique iranienne, tradition et évolution*, 1984), touchant aussi aux relations entre la musique, la pensée traditionnelle et le sacré (*Musique et extase: L'audition mystique dans la tradition soufie*, 1988; *Musique et mystique dans les traditions de l'Iran*, 1989). Il élargit ensuite le champ de ses investigation en direction de l'Azerbaïdjan (*La musique traditionnelle de l'Azerbâyjan et la science des muqâms*, 1988) et de l'Asie centrale.

Jean-Pierre ESTIVAL, 39 ans, est inspecteur chargé des musiques traditionnelles à la Direction de la Musique et de la Danse (Ministère de la Culture, France). Après des études de mathématiques/informatique, et des études musicales de contrebasse, il a étudié l'ethnomusicologie en consacrant sa thèse aux musiques amérindiennes d'Amazonie brésilienne (terrain chez les Asurini et les Arara, en 1987, 1989/1990) avec une problématique liée au formalisme et aux sciences cognitives. Il a également effectué de courtes missions ethnomusicologiques au Mexique et au Paraguay. Il a entamé des recherches à Cuba, sur la *rumba*, en 1995, et a contribué à la publication de plusieurs CD (Argentine, Brésil, Cuba).

Johanna HOFMANN a obtenu un bachelor's en ethnomusicologie à l'Université de Washington à Seattle en 1990, et un master's en ethnomusicologie à l'Université de Californie à Los Angeles en 1994, où sa thèse de doctorat est en cours. Elle a travaillé sur les traditions musicales afro-américaines, cubaines et

mexicaines. Néanmoins, son plus grand intérêt concerne les traditions musicales indigènes d'Amérique du Nord, en particulier le pow-wow et autres musiques des Plaines. Elle a contribué à la production de plusieurs documentaires vidéo, dont *Ancient Songs for a Modern World* (1992) sur les musiques indiennes de Californie, et *Song Journey* (1994) sur les nouveaux rôles musicaux des femmes dans le pow-wow. Elle réside actuellement en Suisse et s'intéresse aux questions musicales liées à l'immigration.

Carlos SANDRONI est né en 1958 à Rio de Janeiro. Il a suivi des études en sciences sociales dans sa ville natale avant de venir en France pour y passer un doctorat en Musicologie à l'Université de Tours. Guitariste et compositeur, il a vu plusieurs de ses chansons enregistrées par des chanteurs populaires brésiliens. Il a publié *Mário contra Macunaíma*, un essai sur la culture et la politique chez l'écrivain et musicologue brésilien Mário de Andrade. Actuellement il enseigne au Département de Musique de l'Université du Pernambouc (Recife).

Pierre SAUVANET, né en 1966, ancien élève de l'Ecole Normale Supérieure de Fontenay-Saint-Cloud, est agrégé et docteur en philosophie. Il enseigne actuellement la philosophie à l'Université de Bourgogne (Dijon), où il est responsable du gryph (Groupe Rythmes et Philosophie) au Centre Gaston Bachelard de Recherches sur l'Imaginaire et la Rationalité (dir. J.-J. Wunenburger). Il est également percussionniste de jazz et compositeur.

Hugo ZEMP est directeur de recherche au CNRS (UMR 9957, Musée de l'Homme, Paris). Il a effectué des recherches en Afrique occidentale (Côte-d'Ivoire), en Océanie (Iles Salomon) et en Suisse. Directeur des éditions de disques « Collection CNRS/Musée de l'Homme », il enseigne à l'Université de Paris X-Nanterre l'utilisation du cinéma et de la vidéo pour la recherche et la diffusion des connaissances en ethnomusicologie. Un entretien avec lui est paru dans le volume précédent des *Cahiers* (9/1996).

ETHNOMUSICOLOGIE

Publications des Ateliers d'ethnomusicologie
et du Musée d'ethnographie de Genève

COMMANDES

Ces publications peuvent être commandés à l'adresse suivante :

AIMP
Musée d'ethnographie · 65-67, boulevard Carl-Vogt · CH-1205 Genève
Tél : [+4122] 418 45 50 · Fax : [+4122] 418 45 51

CATALOGUE 1997

DISQUES

COLLECTION AIMP
Archives internationales de musique populaire
Musée d'ethnographie de Genève
Disques VDE-Gallo

COLLECTION SAGA
Ateliers d'ethnomusicologie
Musik der Welt in Basel
Disques Auvidis-Ethnic

AMÉRIQUE DU SUD

AMÉRIQUE DU SUD
Musiques hispaniques
(1 CD SAGA/Auvidis B 6782)

AMÉRIQUE DU SUD
Musiques indiennes
(1 CD SAGA/Auvidis B 6783)

BOLIVIE
Charangos et guitarrillas du Norte Potosí
(1 CD AIMP XLI/VDE 871)

COLOMBIE
Romances y canciones. Jorge López Palacio
(1 CD SAGA/Auvidis B 6810)

BRÉSIL CENTRAL
Chants et danses des Indiens Kaiapó
(2 CD AIMP XIV-XV/VDE 554-555)

BRÉSIL
Enauené-Naué et Nhambiquara du Mato Grosso
(1 CD AIMP XLIII/VDE 875)

CARAÏBES
A collection of Caribbean Music
(1 CD Soundways 38508)

CUBA
Afroamérica. Chants et rythmes afrocubains
(1 CD AIMP LII/VDE 959)

AFRIQUE

MAROC
Musique classique andalouse de Fès
(1 CD AIMP/Ocora C 559035)

SÉNÉGAL
Le Saoruba de Casamance
(1 CD AIMP LI/VDE 926)

MALI
Mah Damba. Nyarela, musique Bambara
(1 CD La Voce/Trema 710735)

BURKINA FASO
Anka Dia. Les frères Coulibaly
(1 CD SAGA/Auvidis B 6775)

BENIN
Rythmes et chants pour les vodun
(1 CD AIMP XVIII/VDE 612)

CENTRAFRIQUE
Musiques pour sanza en pays Gbaya
(1 CD AIMP XXVII/VDE 755)

ZAIRE
La musique des Nande
(1 CD AIMP XXIII/VDE 652)

OUGANDA
Ensembles villageois du Busoga
(1 CD AIMP L/VDE 925)

AFRIQUE DU SUD
Le chant des femmes Xhosa
(1 CD AIMP XLIV/VDE 879)

MADAGASCAR
Musique Antanosy
(1 CD AIMP IL/VDE 924)

EUROPE

ANDALOUSIE
El Suspiro del Moro
(1 CD SAGA/Auvidis B 6777)

ITALIE
Mesoraca. Vie musicale d'un village en Calabre
(1 CD AIMP XLII/VDE 872)

SUISSE
Musique populaire suisse, coll. Constantin Brăiloiu
(2 LP AIMP VII-VIII/VDE 477-478)

BOSNIE
Chants soufis de Sarajevo
(1 CD AIMPLII/VDE 927)

GRÈCE
Chansons et danses populaires, coll. Samuel Baud-Bovy
(1 CD AIMP XII/VDE 552)

ROUMANIE
Musique de villages, coll. Constantin Brăiloiu
(3 CD AIMP IX-XI/VDE 487-489)
Olténie: Runc et les villages du Gorj
(AIMP IX/VDE487)
Moldavie: Fundu Moldovei et la Bucovine
(AIMP X/VDE 488)
Transylvanie: Drăguş et le Pays de l'Olt
(AIMP XI/VDE 489)

ROUMANIE
Musique des Tsiganes de Valachie
(1 CD AIMP/Ocora C 559036)

ROUMANIE
Musique de noces en Valachie
(1 CD SAGA/Auvidis B 6799)

POLOGNE
Chansons et danses populaires
(1 CD AIMP XXIX/VDE 757)

RUSSIE
Pesen Zemli, Chants polyphoniques de mariage
(1 CD AIMP XXXVIII/VDE 837)

ASIE

ANTHOLOGIE MUSICALE DE LA PENINSULE ARABIQUE
(4 CD AIMP XXX-XXXIII/VDE 780-783)
Poésie chantée des Bédouins
(AIMP XXX/VDE 780)
Musique des pêcheurs de perles
(AIMP XXXI/VDE 781)
Le sowt, musique des villes
(AIMP XXXII/VDE 782)
Le chant des femmes
(AIMP XXXIII/VDE 783)

SYRIE
Musique des derviches de Damas
(1 CD SAGA/Auvidis B 6813)

TURQUIE
L'art du tanbur ottoman
(1 CD AIMP XVI/VDE 586)

TURQUIE
Cérémonie des derviches Kadiri
(1 CD AIMP XVII/VDE 587)

TURQUIE
Musiques villageoises d'Anatolie
(1 CD AIMP XXXV/VDE 797)

AZERBAIDJAN
Musique et chants des âshiq
(1 CD AIMP XIX/VDE 613)

KAZAKHSTAN
Musique d'Almatï
(1 CD AIMP XLVI/VDE 910)

TURKMENISTAN
La musique des bakhshy
(1 CD AIMP XXII/VDE 651)

ASIE CENTRALE
Les maître du dotâr
(1 CD AIMP XXVI/VDE 735)

TURKESTAN CHINOIS/XINJIANG
Musiques ouïgoures
(2 CD AIMP/Ocora C559092-93)

MUSIQUE SUR LES ROUTES DE LA SOIE
1 CD SAGA/Auvidis B 6776)

AFGHANISTAN
Le rubâb de Hérat, Mohammad Rahim Khushnawaz
(1 CD AIMP XXV/VDE 699)

NEPAL
Musique de fête chez les Newar
(1 CD AIMP XIII/VDE 553)

INDE
Tabla Solo - Hommage à Latif Ahmed Khan
(1 CD AIMP XLV/VDE 909)

INDE CENTRALE
Traditions musicales des Gond
(1 CD AIMP XX/VDE 618)

CAMBODGE
Musiques de l'exil
(1 CD AIMP XXIV/VDE 698)

CHINE
Traditions populaires instrumentales
(2 CD AIMP XXXVI-XXXVII/
VDE 822-823)

CHINE
Musique des marionnettes de Quanzhou
(1 CD AIMP VLXII/VDE 911)

CORÉE
Chants rituels de l'île de Chindo
(1 CD AIMP XXVIII/VDE 756)

JAPON
L'épopée des Heike. Junko Ueda, satsuma biwa
(1 CD AIMP XXI/VDE 650)

JAPON
Nihon no Oto. Musique traditionnelle de chambre
(1 CD SAGA/Auvidis B 6784)

JAPON
Musique du Kabuki et du Jiuta-mai
(1 CD SAGA/Auvidis B 6809)

OCÉANIE

VANUATU (Nouvelles Hébrides).
Singsing-Danis Kastom
(1 CD AIMP XXXIV/VDE-796)

NOUVELLE-CALÉDONIE
Danse et musique Kanak
(CD AIMP XLVIII/VDE 923)

ANTHOLOGIES

MUSIQUE A LA CROISÉE DES CULTURES
(2 CD AIMP XXXIX-XL/VDE 828-829)

TAMBOURS DE LA TERRE
(2 CD SAGA/Auvidis-Ethnic B 6773-6774)
Asie
(SAGA/Auvidis B 6773)
Afrique et Amérique
(SAGA/Auvidis B 6774)

COLLECTION UNIVERSELLE DE MUSIQUE POPULAIRE.
(6 LP AIMP I-VI/VDE 425-430)
Afrique
(AIMP I/VDE 425)
Asie et Esquimaux
(AIMP II/VDE 426)
Europe 1
(AIMP III/VDE 427)
Europe 2
(AIMP IV/VDE 428)
Europe 3
(AIMP V/VDE 429)
Europe 4
(AIMP VI/VDE 430)

TARIFS

Ces publications peuvent être commandées aux tarifs suivants (prix en francs suisses + port)

Disques

CD simple	FS 30.–
CD double	FS 50.–
LP simple	FS 24.–
LP double	FS 48.–

Livres

Mondes en musique	FS 15.–
Musiques traditionnelles	FS 34.–
Planète musicale	FS 120.–
Théâtres d'Orient	FS 120.–
Genève métisse	FS 34.–

Cahiers de musiques traditionnelles

CMT 1	FS 28.–
CMT 2-4	FS 34.–
CMT 5-8	FS 42.–
CMT 9-10	FS 46.–
Index CMT 1-10	FS 30.–
CMT 1-10 + index	FS 300.–

Brochures

La quête de l'intemporel	FS 5.–
Les musiciens Newar	FS 5.–

LIVRES

Laurent Aubert

MONDES EN MUSIQUE. Tableaux d'une exposition (Genève: Musée d'ethnographie, 1991. 120p.)

MUSIQUES TRADITIONNELLES. Guide du disque (Genève: Georg Editeur / Ateliers d'ethnomusicologie, 1991. 260 p.)

PLANÈTE MUSICALE. Instruments de musique des cinq continents (Ivrea: Priuli & Verlucca/Genève: Musée d'ethnographie, 1991. 116 p., 72 pl. couleurs)

LA QUÊTE DE L'INTEMPOREL. Constantin Brailoiu et les Archives internationales de musique populaire (tiré-à-part, Genève: Musée d'ethnographie, 1985. 26 p.)

LES MUSICIENS DANS LA SOCIÉTÉ NEWAR. Contribution à l'ethnographie de la Vallée de Kathmandou (tiré-à-part, Genève: Musée d'ethnographie, 1988. 37 p.)

Laurent Aubert, Jérôme Ducor et Johnathan Watts

THÉÂTRES D'ORIENT
(Ivrea: Priuli & Verlucca /Genève: Musée d'ethnographie, 1997. 120 p., 72 pl. couleurs)

Musée d'ethnographie

GENÈVE MÉTISSE. De la Genève internationale à la cité pluriculturelle. Textes de Laurent Aubert, Bernard Crettaz, Émilienne Mukarusagara et Louis Necker (Genève: Zoé, 1996. 294 p.)

CAHIERS DE MUSIQUES TRADITIONNELLES
(Genève: Georg Editeur / Ateliers d'ethnomusicologie)

CMT 1/1988 · **De bouche à oreille** (240 p.)
CMT 2/1989 · **Instrumental** (320 p.)
CMT 3/1990 · **Musique et pouvoirs** (284 p.)
CMT 4/1991 · **Voix** (320 p.)
CMT 5/1992 · **Musiques rituelles** (346 p.)
CMT 6/1993 · **Polyphonies** (308 p.)
CMT 7/1994 · **Esthétiques** (320 p.)
CMT 8/1995 · **Terrains** (296 p.)
CMT 9/1996 · **Nouveaux enjeux** (390 p.)
CMT 10/1997 · **Rythmes** (388 p.)
CMT 1-10 · **Index** (104 p.)

IMPRIME
RIE MEDE
CINE m+h
HYGIENE
décembre-1997

CAHIERS DE MUSIQUES TRADITIONNELLES

Déjà parus:	**Vol. 1/1988**	**Dossier: De bouche à oreille** (240 pages)
	Vol. 2/1989	**Dossier: Instrumental** (320 pages)
	Vol. 3/1990	**Dossier: Musique et pouvoirs** (284 pages)
	Vol. 4/1991	**Dossier: Voix** (320 pages)
	Vol. 5/1992	**Dossier: Musiques rituelles** (346 pages)
	Vol. 6/1993	**Dossier: Polyphonies** (300 pages)
	Vol. 7/1994	**Dossier: Esthétiques** (334 pages)
	Vol. 8/1995	**Dossier: Terrains** (294 pages)
	Vol. 9/1996	**Dossier: Nouveaux enjeux** (390 pages)
	Index 1-10:	**Index 1988-1997**
A paraître:	**Vol. 11/1998**	**Dossier: Paroles de musiciens**
	Vol. 12/1999	**Dossier: Noter la musique**
	Vol. 13/2000	**Dossier: Métissages**
	Vol. 14/2001	**Dossier: Le geste musical**

N.B.: Les anciens numéros sont tous disponibles et peuvent être commandés au Service des suites.

Abonnement, commandes
L'abonnement aux *Cahiers de musiques traditionnelles* ou la commande d'anciens numéros peut être obtenu en adressant votre commande à:

Cahiers de musiques traditionnelles
Service des suites
Case postale 456 · CH-1211 Genève 4
Tél. (+4122) 702 93 11 · Fax (+4122) 702 93 55

Veuillez prendre note:
Le rythme de parution est d'un *Cahier* par année; le nombre de pages et le prix de chaque volume peuvent varier. En vous inscrivant au « service des suites », vous recevrez une facture à chaque nouvelle parution. A la réception du paiement de cette facture, le volume vous sera adressé.

Auteurs
Les auteurs désirant collaborer à l'un ou l'autre de ces dossiers ou publier un entretien ou compte rendu (livres, disques, films, congrès...) peuvent adresser leurs écrits à la Rédaction. Celle-ci se réserve cependant le droit de les refuser s'ils ne correspondent pas aux critères et à la perspective de la revue.

Cahiers de musiques traditionnelles, rédaction
Ateliers d'ethnomusicologie
Case postale 318 · CH-1211 Genève 25
Fax (+4122) 731 48 60

Les ethnomusicologues n'abordent généralement pas de front les questions liées à ce que la musicologie occidentale désigne par le terme « rythme ». Le volume que les *Cahiers de musiques traditionnelles* consacrent à ce sujet semble donc répondre à un réel besoin et ouvre un débat qui devrait se poursuivre longtemps encore.

Les onze contributions réunies dans ce dossier – certaines d'entre elles résultant d'une collaboration entre plusieurs auteurs – touchent à des régions du monde aussi éloignées géographiquement que culturellement: Amérique du Nord, Brésil et Cuba; Afrique centrale, Andalousie, Roumanie, Turquie, Inde et Mélanésie. Tout aussi divers sont les points de vue et les approches qui s'y manifestent. En effet, quoi de commun entre la régularité lancinante du pow-wow des Indiens des Plaines ou du « rythme kanak », les polyrythmies complexes des musiques centrafricaines et les subtilités des rythmes « boiteux » qu'offrent la Roumanie, la Turquie ou l'Asie centrale? Y a-t-il ou non présence d'un cycle rythmique défini par les musiciens et identifiable par le chercheur? Quel est le rapport qui s'instaure entre musique chantée et accompagnement instrumental? Comment s'effectue le monnayage des durées? Quelle terminologie adopter? Comment échapper aux servitudes de la notation du solfège occidental et la tyrannie du métronome? Telles sont quelques-unes des questions auxquelles tentent de répondre les contributions à cet ouvrage.

Fondés à Genève en 1988 dans le cadre des Ateliers d'ethnomusicologie, les *Cahiers de musiques traditionnelles* proposent à leurs lecteurs une publication ethnomusicologique annuelle, dont chaque volume est centré sur un dossier thématique. Les précédents numéros ont ainsi traité des thèmes suivants: *De bouche à oreille* (1/1988), *Instrumental* (2/1989), *Musique et pouvoirs* (3/1990), *Voix* (4/1991), *Musiques rituelles* (5/1992), *Polyphonies* (6/1993), *Esthétiques* (7/1994), *Terrains* (8/1995) et *Nouveaux Enjeux* (9/1996). Ces dossiers sont toujours complétés par des rubriques d'intérêt général, entretiens, portraits et comptes rendus.

2-8257-0579-9
9 782825 705797